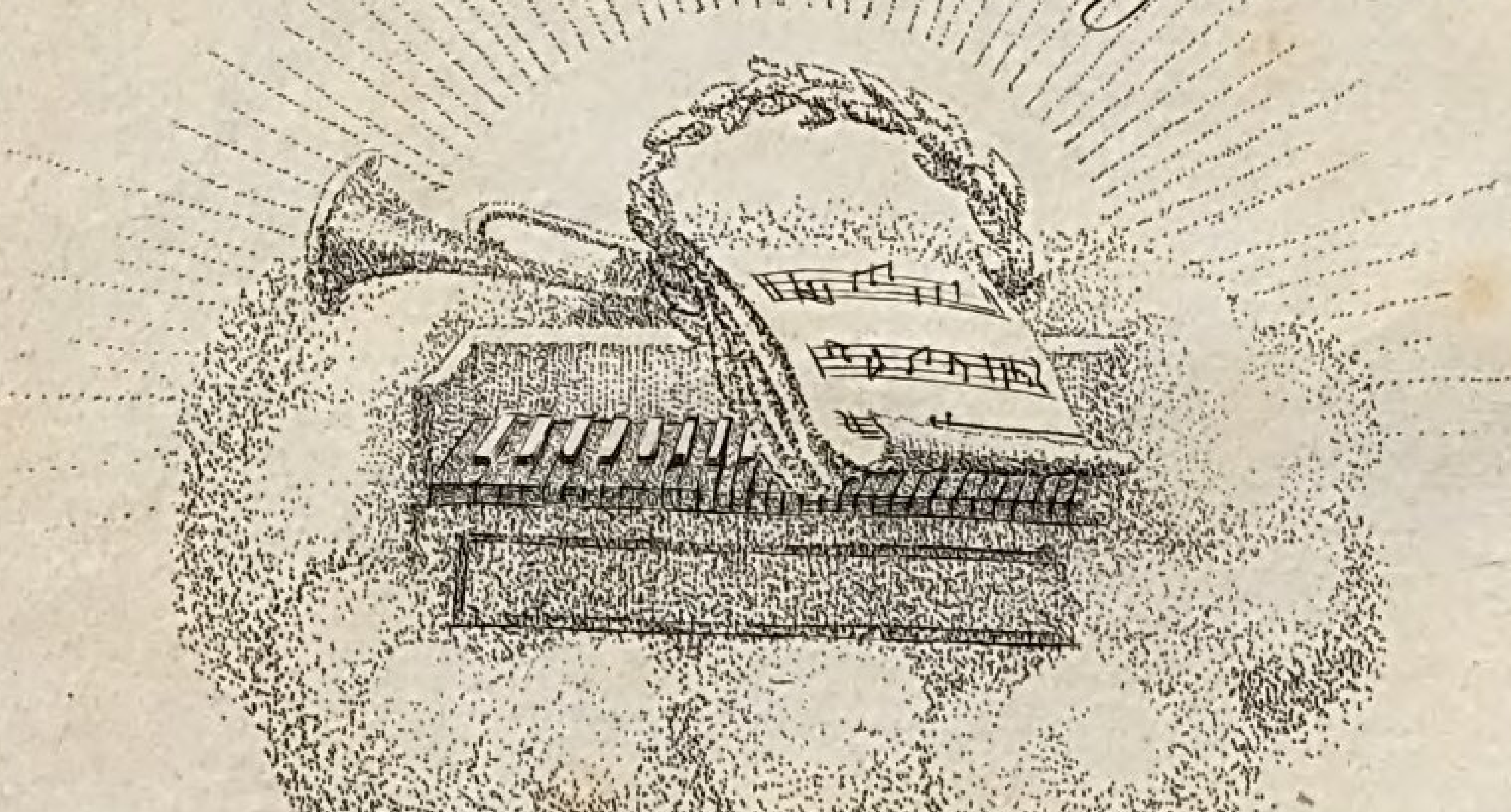
Coll. rit.
o
141.
Y. 46
III 29

Johann Sebastian Bach

geb. d. 21 März 1685. gest. d. 28. July 1750.



In Breslau bey Aug. Schall zu haben.

Museum berühmter Tonkünstler.

In
Kupfern und schriftlichen Abrissen
vom
Professor C. A. Siebigke.

Oder

Museum deutscher Gelehrten und Künstler.

Zweyter Band.

Breslau,
bey August Schall,
1801.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht

dem

Fürsten und Herrn

Herrn Nicolaus

regierenden

Fürsten zu Esterhazy.

2c.

Durchlauchtigster Fürst,

Gnädigster Fürst und Herr!

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht erhabene Großmuth, womit Hochdieselben Künste und Wissenschaften überhaupt, und die Tonkunst insbesondere befördern und beschützen, hat schon längst die Ehrerbietigste Bewunderung jedes Freundes und Verehrers derselben auf sich gezogen und ein Unternehmen, welches von Hochdenenselben mit Beifall beehrt und Hochdero einsichtsvollen Beurtheilung gewürdiget wird, erhält eine vorzüglichste Empfehlung.

Mit den ehrfurchtsvollsten Empfindungen weihe auch ich Ihnen dieses Museum der Tonkünstler, bitte unterthänigst Ew. Hochfürstl. Durchlaucht dieses geringe Opfer in Gnaden aufzunehmen, und getröste mir um so zuversichtlicher Höchstdero huldreichste Nachsicht, da Deutschlands

lands

lånds Koryphäus Hayd'n sich unter den, in diesem Museo aufgestellten Tonkünstlern befindet: dies würde eine Aufmunterung mehr für mich sein, diesem Werke künftig eine größere Vollkommenheit und in Ansehung der Kunst einen erhöhten Werth zu geben.

Zu meiner ganz vorzüglichsten Ehre ersterbe ich

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht

Breslau,
im Juni 1801.

ganz unterthänigster
August Schall,
(als Verleger.)

I.

Johann Sebastian Bach.

Nebst

einer kurzen Darstellung seines Lebens und
seiner Manier.

1801.

Johann Sebastian Bach,

Kapellmeister des Fürsten von Köthen, hernach Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig und königlich polnischer Hofkomponist, geb. den 21. März 1685. gest. den 28. Jul. 1750.

Wer die verschiedenen Schulen in der Malerey und das Auszeichnende einer jeden derselben kennt, dem wird es nicht schwer fallen, die Bildnisse großer Maler zu ordnen. Nicht so leicht, dünkt mich, ist das Geschäft, die Musiker richtig zusammen zu stellen. Denn eines Theils affiziren uns die Eindrücke, welche wir durch den Sinn des Gesichts erhalten, weit stärker, als diejenigen, welche uns das Gehör zuführt;

und es ist daher nicht zu leugnen, daß auch weit mehr dazu gehören müsse, die mannichfaltigen Manieren zu unterscheiden, deren sich große Tonkünstler bedient haben, um zum Herzen zu sprechen — als dazu gehört, eben diese charakteristischen Manieren in der Malerey zu entdecken. Andern Theils war in der Musik keine Schule als so vollkommen anerkannt, daß man nicht noch sehr Vieles daran vermißt hätte. Denn bey der Einen beherrschte die Harmonie Alles mit eisernem Scepter, so, daß auf Melodie und ästhetischen Ausdruck der Empfindungen wenig Rücksicht genommen wurde; bey der Andern thronte die Melodie, und die Harmonie wurde nicht als die unentbehrliche Gesellschafterin ihrer Gebieterin, sondern als die Magd derselben behandelt. So war es ganz natürlich, daß Männer von Genie es für das Beste hielten, ihren eignen Weg zu gehn; — und man behauptet nicht zu viel, wenn man sagt, daß es itzt eben so viele Schulen in der Tonkunst gebe, als es große Componisten giebt. Auch werden diese Schulen gewiß mit jedem Jahrzehend sich ver-

mehren. Denn der Tonkünstler kann sich für seine Kunst kein so bestimmtes Ideal aus der Sinnenwelt zusammensetzen, als es der Maler für die seinige vermag; jeder Musiker also, welcher Einsicht und Geschmack zu haben glaubt, wird sich für befugt halten, seiner Empfindung zu folgen, und an der Richtigkeit der Manier seiner Vorgänger zu zweifeln, sobald diese Manier von der seinigen abweicht.

Man wird also weder den Herrn Herausgeber, noch mich tadeln, wenn auch hier große Tonkünstler nicht, in Schulen geordnet, auf einander folgen. Allein ich werde mir es jedesmal zur Pflicht machen, da, wo ich Aehnlichkeit zwischen dem Styl verschiedener Musiker bemerke, diese Aehnlichkeit anzuzeigen. Vielleicht irre ich hierinn sehr oft, vielleicht fehlt es mir sehr oft an Literatur und Belesenheit; indeß die Bahn ist rauh und steil, und wenn die Ausbeute auch nur in einigen nahrhaften Pflanzen besteht, so ist die Reise nicht umsonst gewesen.

Johann

Johann Sebastian Bach steht billig an der Spitze unsers Tonkünstlerkabinets. *)

Ich werde zuerst die bekannt gewordnen Compositionen dieses unvergeßlichen Mannes anführen, und dann eine kurze Darstellung seines Lebens und seiner Manier folgen lassen.

J. S. Bachs Compositionen.

In Kupfer gestochen sind:

1. Clavierübung in 6 Suiten, 1ster Theil.
2. Clavierübung in einem Conzert und einer Ouvertüre auf zwey Manuale, 2ter Theil.
3. Vorspiele über Kirchengesänge, der Clavierübung 3ter Theil.
4. Arie mit 30 Veränderungen.

5. Sechs

*) Daß Bach diesen Platz verdiene, darin stimmt selbst das Ausland überein. S. die Breitkopfische allgemeine musik. Zeitung Jahrg. 1799 p. 104, wo ein in London heraus gekommenes Kupfer sich befindet, das eine Sonne vorstellt, in deren Mittelpunkt der Name unsers Bachs strahlt.

5. Sechs dreystimmige Choralvorspiele für die Orgel.

6. Einige canonische Veränderungen über: Vom Himmel hoch u. s. w.

7. Musikalisches Opfer. Dem Könige von Preußen zugeeignet; s. unten.

8. Die Kunst der Fuge. Sein letztes Werk, welches alle Arten der Contrapunkte und Canons über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit verhinderte ihn, nach seinem Entwurfe die vorletzte Fuge daran zu Ende zu bringen, und die letzte, welche vier Themata enthalten und in allen vier Stimmen umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieß Werk ist erst nach des Verfassers Tode ans Licht getreten.

9. Vierstimmige Choralgesänge, auf 2 Systeme zusammengezogen, und herausgegeben von Carl Phil. Em. Bach. Berl. Erster Theil, 1765. Zweyter Theil, 1769; enthalten zusammen 400 Chorale. Im Jahre 1784

kam

kam der erste, 1785 der zweyte, und 1786 der dritte Theil der zweyten Auflage dieser vierstimmigen Chorale, verbessert heraus.

Seine ungedruckten Werke sind folgende:

1. Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage.

2. Viele Oratorien, Missen, Magnificats, einzelne Sanctus, Dramen, Serenaden, Geburts- Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch sogar einige komische Singstücke.

3. Fünf Passionen, worunter eine zweychörige.

4. Einige zweychörige Motetten.

5. Eine Menge von freyen Vorspielen, Fugen und dergleichen Stücken für die Orgel mit obligatem Pedale.

6. Sechs Trio's für die Orgel.

7. Viele variirte Chorale für die Orgel, zu Vorspielen.

8. Ein Buch voll kurzer Vorspiele zu den meisten Kirchenliedern.

9. Das wohltemperirte Clavier, bestehend in zweymal 24 Präludien und Fugen, durch alle Tonarten, für's Clavier. Ein Werk von der größten Wichtigkeit. (s. unten.)

10. Sechs Toccaten für's Clavier.

11. Sechs Suiten für dasselbe.

12. Sechs dergleichen — etwas kürzer.

13. Sechs Sonaten für eine Violin, ohne Baß.

14. Sechs dergleichen für's Violonzell.

15. Verschiedene Conzerte für ein, zwey, drey, bis vier Claviere.

16. Funfzehn Inventiones.

17. Funfzehn Symphonien.

18. Sechs kleine Präludia.

Außerdem noch eine Menge anderer Instrumentalstücke von allerley Art und für allerley Instrumente.

Unser

Unser Bach (den man nicht mit 14 andern bekannt gewordenen Componisten dieses Namens zu verwechseln hat) war Sohn des Hof- und Rathsmusikus Johann Ambrosius Bach zu Eisenach. Sein Talent äußerte sich früh; indeß finde ich nicht aufgezeichnet, daß er vor seinem zehnten Jahre das Clavier gespielt habe. Die Anlagen in seiner Hand müssen also vortrefflich gewesen seyn, sonst könnte er es, da er ziemlich spät *) anfieng, unmöglich zu einer so unnachahmlichen, alles umfassenden Fertigkeit gebracht haben. Er hatte das Unglück, seine Eltern früh zu verlieren; doch war dieser Verlust, in Absicht auf die Kunst, mit vielem Guten verbunden. Denn er kam nun zu seinem ältern Bruder Johann Christoph, welcher zu Ordruff Organist war, und sehr gute Kenntnisse in der Musik besessen zu

*) Ich halte dafür — und diejenigen, welche hierin Erfahrungen haben, werden mir beystimmen — daß man die Hand dessen, der das Clavier lernen soll, nicht zeitig genug bilden kann. Schon im dritten Jahre kann dieß geschehen. Notenkenntniß freylich muß man — nach den Fähigkeiten des Kindes — späterhin beybringen; etwa dann, wenn es die Buchstaben gelernt hat.

zu haben scheint. Unter Anführung dieses Mannes legte Joh. Sebastian den Grund im Clavierspielen, und fand in Kurzem an der Musik so viel Geschmack, daß er ihr den größten Theil seiner Zeit widmete. Von seiner brennenden Lernbegierde dient unter andern das zum Beweise, daß er einst seinem Bruder ein Notenbuch heimlich entwendete, welches er durch die dringendsten Bitten nicht hatte erhalten können. Dieses Buch bestand aus Frobergerschen, Kerlschen und Pachelbelschen *) Clavierstücken. Bach schrieb es Nachts bey Mondenschein in Zeit von sechs Monaten ab, und machte so fleißig Gebrauch davon, daß sein Bruder, welcher die schnellen Fortschritte des jungen Künstlers sich nicht erklären

*) Joh. Jac. Froberger, geb. 1635, war einer der ersten geschmackvollern Claviercomponisten. Er zeichnet sich durch seine Kunst eben so sehr, als durch seine Schicksale aus. S. Gerber's Tonkünstlerlexikon. s. v. Froberger.

Joh. Casp. von Kerl, geb. 1625, ein äußerst fertiger und gelehrter Orgelspieler. Wegen seiner Kenntnisse erhob ihn der Kaiser Leopold in den Adelstand.

Joh. Pachelbel, gest. 1706, ein berühmter Organist und Kirchencomponist zu Nürnberg.

ren konnte, Argwohn schöpfte, ihn bey seinen nächtlichen Beschäftigungen überraschte, und ohne Barmherzigkeit Original und Copie seinen Händen entriß. Doch das Genie, weit entfernt, durch Hindernisse sich aufhalten zu lassen, wird dadurch vielmehr entflammt. Sebastian verdoppelte seine Aufmerksamkeit und seinen Eifer, und hatte es in der Kunst schon weit gebracht, als er, nach seines Bruders Tode, sich auf das Gymnasium zu Lüneburg begab. Auch hier übte er sich unaufhörlich, und unternahm manche Reise nach Hamburg, um den dasigen berühmten Organisten Joh. Ad. Reinken zu hören. Zugleich besuchte er oft die herzogliche Capelle zu Zelle, welche größtentheils aus Franzosen bestand. Doch scheint der französische Styl nicht viel Eindruck auf ihn gemacht zu haben, seine Melodien wenigstens sind nicht französisch. Desto mehr suchte sich Bach durch die Harmonie dieser Ausländer zu bilden; denn in dieser Rücksicht sind die ältern französischen Componisten nicht zu verachten; das ist unleugbar.

1703 kam unser Künstler nach Weimar als Hofmusikus und 1704 nach Arnstadt als Organist. Dieß ist die wichtigste Epoche in Bach's artistischem Leben. Denn in diesen Jahren machte er in der Composition und im Orgelspielen die großen Fortschritte, welche ihm die Bewunderung seiner Zeitgenossen erwarben. Dazu nützte ihm theils das fleißige Studium der Werke eines Bruhes, Reinke und Buxtehude, theils ein vierteljähriger Aufenthalt in Lübeck, wo er den trefflichen Orgelspieler Diedr. Buxtehude belauschte; theils — was das vorzüglichste ist — sein wahrhaft großes, erfinderisches Genie, das ihn die Mängel seiner Vorgänger verbessern und in die Geheimnisse der Harmonie weit tiefer eindringen lehrte. So ausgerüstet wurde er 1707 Organist zu Mühlhausen und 1708 Hoforganist zu Weimar. Beyfall und Aufmunterung von Seiten des Hofs machten ihn hier immer unternehmender und verschafften uns den größten Theil der Orgelstücke, die wir von ihm besitzen. Dazu kam, daß er 1714 eben daselbst Conzert-

mei-

meister wurde, und nun die Kirchenstücke zu componiren und aufzuführen hatte.

1717 besuchte er Dresden, und rettete daselbst die Ehre seiner Nation gegen den berühmtesten französischen Organisten Marchand, welchem der König von Polen eine große Besoldung angeboten hatte, wenn er zu Dresden bliebe. Die Sache verhielt sich so. Volumier hatte unsern Bach eingeladen, sich in Dresden hören zu lassen, und verschaffte ihm daselbst Gelegenheit, Mr. Marchand im Verborgenen zu hören. Dieß geschah; aber weit entfernt, durch die Fertigkeit des Franzosen abgeschreckt zu werden, fühlte vielmehr Bach sein Uebergewicht. Son' anch' io pittore, *) sprach Correggio, als er ein Meisterstück Raphael's mit der größten Aufmerksamkeit betrachtet hatte. Bach sagte noch mehr. Denn er bot, mit Vorwissen des Königs, dem stolzen Gallier einen Wettstreit an, welcher in dem Hause eines Ministers Statt haben sollte.

Am

*) Auch ich bin ein Maler.

Am bestimmten Tage fand sich eine große Gesellschaft beyderley Geschlechts ein. Man wartete lange auf Marchand. Allein dieser, welcher Bachen schon kennen mochte, fand es nicht für gut, den ungleichen Kampf zu bestehen, und war schon am nämlichen Tage mit Extrapost abgereist. Bach ließ sich nun allein in seiner ganzen Kunst hören.

Nach seiner Zurückkunft nach Weimar erhielt er vom Fürsten von Köthen den Ruf als Kapellmeister, welchem er im nämlichen Jahre folgte. Von hieraus unternahm er eine abermalige Reise nach Hamburg zum Organist Reinken, der nun beynah hundert Jahr alt war, und ließ sich vor demselben in der Catharinenkirche im Beyseyn des Magistrats und vieler Liebhaber und Kenner der Musik, über zwey Stunden lang, auf der Orgel hören. Erstaunt über die Größe des Mannes trat Reinke zu ihm und sagte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, allein ich sehe, daß sie in ihnen noch lebt."

1723 berief ihn der Rath zu Leipzig zum Musikdirektor an der Thomasschule. Kurz darauf erhielt er vom Herzog zu Weißenfels den Titel als Kapellmeister, und 1736, nachdem er sich vorher vor dem Dresdner Hofe mit Beyfall einigemal auf der Orgel hatte hören lassen, ernannte ihn der König zu seinem Hofkomponisten. Bey einer 1747 angestellten Reise nach Berlin fand er auch Gelegenheit, sich zu Potsdam vor dem Könige hören zu lassen. Der König gab ihm selbst das Thema zur Fuge, und verlangte, nach dessen bester Ausführung, eine sechsstimmige Fuge. Auch diesem Befehle leistete Bach sogleich vollkommen Genüge, indem er ein selbstgewähltes Thema mit bewundernswürdiger Fertigkeit sogleich auf dem Fortepiane und nach der Vorschrift des Königs durchführte. In Leipzig brachte er über des Königs Thema noch ein dreystimmiges und sechsstimmiges ricercar, nebst einigen Kunststücken, zu Papier, ließ dieselben in Kupfer stechen und widmete sie dem Könige. (s. oben.)

Darauf aber verlor er seine Gesundheit, indem eine an seinen Augen vorgenommene Cur und Operation mißlang — und starb, zu früh für seine Freunde und für die Kunst, den 28sten Julii 1750 am Schlage.

Ich kann diese Lebensbeschreibung nicht besser beschließen, als wenn ich die Urtheile einiger berühmten Männer über unsern Bach hersetze.

Herr Hiller, in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, sagt: „Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in der größten Stärke gezeigt, so war es gewiß Joh. Seb. Bach. Hat jemals ein Tonkünstler die verborgensten Geheimnisse der Harmonie zur künstlichsten Ausübung gebracht, so war es gewiß ebenderselbe. Keiner hat bey diesen sonst trocken scheinenden Kunststücken so viele erfindungsvolle und fremde Gedanken angebracht, als er. Er durfte nur irgend einen Hauptsatz gehört haben, um fast alles, was nur Künstliches darüber vorgebracht werden konnte, gleichsam im Augen-

blicke gegenwärtig zu haben. Seine Melodien waren zwar sonderbar, doch immer verschieden, voll Erfindung, und keines andern Componisten Melodien gleich. Sein ernsthafter Charakter zog ihn zwar vornehmlich zur arbeitsamen, ernsthaften und tiefsinnigen Musik; doch konnte er auch, wenn es nöthig war, sich zu einer leichten und scherzhaften Denkart, besonders im Spielen, bequemen. Die beständige Uebung in Ausarbeitung vollstimmiger Stücke hatte seinen Augen eine solche Fertigkeit zu Wege gebracht, daß er, in den stärksten Partituren, alle zugleich lautende Stimmen mit Einem Blicke übersehen konnte. Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Im Dirigiren sah er sehr auf Genauigkeit im Vortrage und im Zeitmaße, welches er gewöhnlich sehr lebhaft nahm, war er überaus sicher.

„Als Klavier- und Orgelspieler kann man ihn sicher für den stärksten seiner Zeit, vielleicht auch der künftigen Zeiten, halten. Den besten

Beweis davon geben seine Orgel- und Klavierstücke ab, welche von jedem, der sie kennt, für schwer gehalten werden. Das waren sie für ihn nun gar nicht; sondern er führte sie mit einer Leichtigkeit und Fertigkeit aus, als ob es nur Müsetten wären. Alle Finger waren bey ihm gleich geübt; alle waren zu der größten Feinheit im Vortrage gleich geschickt. Er hatte sich eine eigene Fingerordnung ausgesonnen, so daß es ihm nicht schwer fiel, die größten Schwierigkeiten mit der fließendsten Leichtigkeit herauszubringen. Man kennt diese Fingerordnung durch C. Phil. Eman. Bachs Versuch, und weis, daß es dabey hauptsächlich auf den Gebrauch des Daumens ankömmt, den die berühmtesten Clavieristen bis dahin wenig oder gar nicht gebrauchten."

Und diese erstaunliche Fertigkeit, sagt Herr Gerber, diese nie vor ihm gebrauchte Fingersetzung hatte er seinen eignen Werken zu danken; denn oft sahe er sich genöthigt, die Nacht zu Hülfe zu nehmen, um dasjenige herausbringen

zu können, was er den Tag über geschrieben hatte. Es ist dieß um so eher zu glauben, da er nie gewohnt war, beym Componiren sein Clavier um Rath zu fragen. So hat er, erzählt man, sein Temperirtes Clavier (s. oben) an einem Orte geschrieben, wo ihm Unmuth, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abnöthigte. Auf dem Pedale mußten seine Füße jedes Thema, jeden Gang den Händen auf das Genaueste nachmachen. Nicht ein Vorschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen, oder nur weniger nett und rund zum Gehör kommen. Er machte mit beyden Füßen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müßig waren. Und Herr Hiller sagt nicht zu viel, wenn er behauptet: daß Bach mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Clavierspielers zu schaffen machen würden.

Zu allen diesen Vorzügen kam nun noch seine große Erfahrung und der feine Geschmack, mit

dem

dem er die verschiedenen Register wählte und mit einander verband. Eben so war er auch der beste Beurtheiler oder Angeber, sowohl der Orgeldispositionen insbesondere, als des Baues selbst. Noch giebt uns sein voriger Kollege, der nachherige berühmte Professor Geßner zu Göttingen, ein angenehmes Gemählde von der Vortrefflichkeit unseres Bachs in einer Anmerkung zum 12ten Cap. des ersten Buchs der instit. orat. des Quintilians. *) Sie ist übersetzt, folgende:

**) „Alle diese Künste der Citherspieler, mein lieber Quintilian, würdest du für Kleinigkeit halten,

*) cf. Gesneri Quintilianus.

**) Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre tibi ab inferis excitato contingeret Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque et digitis omnibus tractantem vel polychordum nostrum, multas unum citharas complexum, vel organon illud organorum, cujus infinitae numero tibiae follibus animantur, hinc manu utraque, illic velocissimo pedum ministerio pecurrentem solumque elicientem plura diversissimorum, sed eorundem consentientium inter se sonorum quasi agmina: hunc inquam, si videres, dum illud agit, quod plures citharistae vestrae et sexcenti tibicines non agerent, non una forte voce canen-

ten, wenn es möglich wäre, daß du aus dem Grabe hervorgehn und Bachen hören könntest; (ich stelle dir diesen auf, weil ich ihn noch von Leipzig her, als meinen Collegen kenne) daß du denn sähest, wie er mit beyden Händen und allen Fingern jetzt das Clavier, welches die Töne vieler Cithern in sich begreift, jetzt das Instrument aller Instrumente, dessen unzählbare Pfeifen durch Blasebälge beseelt werden, beherrschet; wie er hier durch Hülfe beyder Hände, dort durch die Schnelligkeit seiner Füße, mannichfaltige und den-

canentem citharoedi instar, suasque peragentem partes, sed omnibus eundem intentum et de 30 vel 40 adeo simphoniacis, hunc nutu, alterum supplosione pedis, tertium digito minaci revocantem ad rhythmos et ictus; huic summa voce, ima alii, tertio media praeeuntem tonum, quo utendum sit, unumque adeo hominem, in maximo concinentium strepitu, cum difficillimis omnium partibus fungatur, tamen eadem sta im animadvertere, si quid et ubi discrepet, et in ordine continere omnes, et occurrere ubique, et, si quid titubetur, restituere, membris omnibus rhythmicum, harmonias unum omnes arguta aure metientem, voces unum omnes, angustis unis faucibus edentem. Maximus alioquin antiquitatis fautor; multos unum Orpheas et 20 Arionas complexum Bachium meum, et si quis illi similis sit forte, arbitror.

dennoch mit einander harmonirende Akkorde zusammen drängt; wie er bey dem allen nicht bloß auf sein Spiel merkt, (welches nicht etwa einstimmig ist, welches vielmehr größere Wirkungen hervorbringt, als das Spiel von wer weis wie vielen deiner Cither- und Flötenspieler) sondern zu gleicher Zeit 30 bis 40 andre Musiker mit Zuwinken und Takttreten, oder wohl gar mit drohendem Finger, in Ordnung zu halten weis; wie er bald in höhern bald in tiefern Stimmen den rechten Ton angiebt; wie er, ungeachtet des Chorgesanges, welcher betäubend ihn umtönt, ungeachtet der bey weitem schwersten Rolle, die ihm selbst übertragen ist, dennoch jeden kleinen Fehler aller Andern bemerkt, oder denselben zu verhüten, oder ihn wieder gut zu machen versteht; kurz, wie jede seiner Nerven, jedes seiner Glieder, für den Rhythmus empfänglich ist, wie er mit dem feinsten Gehör die Harmonien alle berechnet und für die verschiednen Stimmen vertheilt. Dabey ist er der größte Freund der guten Sitten und der deutschen Redlichkeit; und ich behaupte, mein Bach, oder, wer ihm sonst

gleicht, leistet, was viele Orpheus und 20 Arione nicht leisten."

Was nun die Manier und den Styl J. S. Bachs betrifft, so sey es mir erlaubt, noch einige Bemerkungen darüber hinzuzufügen.

Bach und seine großen Zeitgenossen sind oft beschuldigt worden, es fehle ihren Arbeiten an schönen Melodien. Allein gewöhnlich hört man solche Urtheile von denjenigen, welche weder die gehörige Bekanntschaft mit den Werken jener Meister, noch die Fertigkeit besitzen, aus ernsthaften und künstlich gearbeiteten Tonstücken die darinn versteckten Melodien herauszufinden. Dazu wird wahrlich mehr erfordert, als ein natürlich gutes Gehör. *) Denn, wenn die Akkorde in allen ihren Versetzungen erscheinen, und eine Dissonanz die andre verdrängt, dann wird das natürlich gute Gehör gleichsam betäubt vom unerwarteten Zusammenklange so vieler Harmonien, und es findet oft ein Chaos von Tönen, wo das

durch

*) s. meine Abhandlung über das Beurtheilen der Tonkünstler. Prov. Bl. April 1800.

durch die Kunst geübte und ausgebildete Gehör die reinsten Fortschreitungen der Akkorde und die feinste Behandlung der herrschenden Melodie (des Thema) bemerkt. Freylich ist also nicht zu leugnen, daß Bachs Fugen oft ein künstliches, aber empfindungsleeres Getöne zu seyn scheinen — aber sie scheinen es auch nur. Wer sich die Mühe giebt und Kenntniß der Musik genug besitzt, dem unerschöpflichen Künstler in seinen Labyrinthen nachzugehn, der findet in der Mannichfaltigkeit die strengste Einheit und fühlt sich durch die großen Harmonien, welche die simple Melodie zieren, weit lebhafter afficirt, als durch manche Arien, die ihn oft keine einzige originelle Melodie und selten eine neue Verbindung der Harmonie hören lassen. Ueberhaupt hat kein Ausdruck mehr Anlaß zu Mißverständnissen in der Tonkunst gegeben, als der Ausdruck: schöne Melodie. Denn bald versteht man unter dem Worte schön, was man eigentlich ästhetisch nennen sollte (das ist: schön im weitesten Sinne), bald hat man damit das Schöne im engern Sinne gemeynt. Im letztern Verstande sind

allerdings Bachs Melodien nicht schön; da ist überhaupt keine Fuge schön, und kann und darf auch ihrer Natur nach nicht schön seyn. Wer wollte aber wohl leugnen, daß die Fuge ein ästhetisches Tonstück ist und daß also ein so vollendeter Fugenkomponist, wie unser Bach, ästhetische Melodien hervorgebracht haben muß? Gerade das Abgebrochene, das Männliche in den Fugenmelodien ist nöthig zum Ausdruck der Kraft. Das unmusikalische Publikum freylich empfindet oft bey Fugen Langeweile; aber der Künstler von Range, welchem beynahe keine der neuen Melodien fremd ist, und welcher eben deßwegen bey einfachern Tonstücken, welche er mit Einem Blicke überschaut, für seinen Geist zu wenig Beschäftigung findet — der sehnt sich, wenn er ein Oratorium hört, trotz allen Arien und Recitativen, nach canonischen oder fugirten Sätzen und wirklichen Fugen, und wird dadurch erquickt, wie die lechzende Flur durch den befruchtenden Regen. So urtheilte ein erfahrner Musiker, als er die Schöpfung von Haydn gehört hatte.

Und in diesen Fugenmelodien war Bach originell und sinnreich. Einige wenige Noten, welche bald chromatisch (wie z. B. die bekannte Fuge über Bachs Namen) bald diatonisch, bald in Sprüngen, bald in Laufern, bald fortgehend, bald durch Pausen unterbrochen, sich bewegen, reichen ihm hin, die trefflichsten Sätze darnach auszuführen. Wie vorsichtig er bey dieser Ausführung in der Beobachtung aller Regeln der Harmonie gewesen sey, wie sorgfältig er jede Dissonanz vorbereitet, wie natürlich er dieselbe aufgelöset, wie mannichfaltig er Führer und Gefährten in die Stimmen vertheilet habe — das bedarf keiner Erwähnung, das muß jeder, der unter die Musiker gerechnet werden will, längst erwogen haben. Nur das muß ich noch hinzusetzen, daß Bach, ungeachtet der beständigen Abwechselung der Harmonien, dennoch niemals die zunächst verwandten Tonarten verläßt. Er machte es also nicht, wie manche unserer neuern Komponisten, welche kein Bedenken tragen, bey den unbedeutendsten Anlässen sogleich in die entferntesten Tonarten auszuschweifen; er wußte

mit Wenigem hauszuhalten und sein feines Kunstgefühl erhielt ihn bey der größten Simplizität — da es ihm doch, vermöge seiner, noch von Niemanden wieder erreichten Kenntniß der Harmonie, ein Leichtes gewesen wäre, alle die plötzlichen Uebergänge, oder vielmehr Ueberfälle zu gebrauchen, womit Mozart's ungeschickte Nachahmer sich jetzt so brüsten.

Ich darf ferner nicht vergessen, Bachs große Kenntniß und geschickte Anwendung der alten Kirchentonarten zu rühmen. Kirnberger (s. Kunst d. r. S. 2ter Th. p. 49.) geht so weit, daß er in mehrerer Hinsicht J. S. Bach den Delikatesten der neuern Componisten nennt, und in sehr starken Ausdrücken dessen Methode anempfiehlt, Kirchenstücke nach den alten Kirchentonarten zu setzen. „Heut zu Tage (so fährt er p. 66 fort) werden die alten Tonarten, zumal in protestantischen Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachlässigt; dieß ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in katholi-

schen Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann. So gut eine solche Musik auch ausgearbeitet seyn mag, so ist sie in der Kirche doch allezeit von matter, wo nicht den Empfindungen der Andacht ganz entgegengesetzter Wirkung. Man höre dagegen eine von guten Meistern in den wahren Kirchentonarten ausgearbeitete Musik, eine Messe von Prenestini, Leonardo Leo, Lotti, Franc. Gasparini, Frescobaldi, Battiferri, Fux, Hendel, J. S. Bach u. s. w. Ja man höre dagegen bloß einen simpeln Choral! welche Kraft! welche der Kirche und der Religion anständige Würde! welche Hoheit des Ausdrucks! u. s. w. Die Vernachlässigung der alten Tonarten wird auch noch den gänzlichen Verfall der Fugen nach sich ziehen, oder hat ihn vielmehr schon nach sich gezogen; denn wie selten kommt hie oder da noch eine regelmäßige Fuge zum Vorschein?“

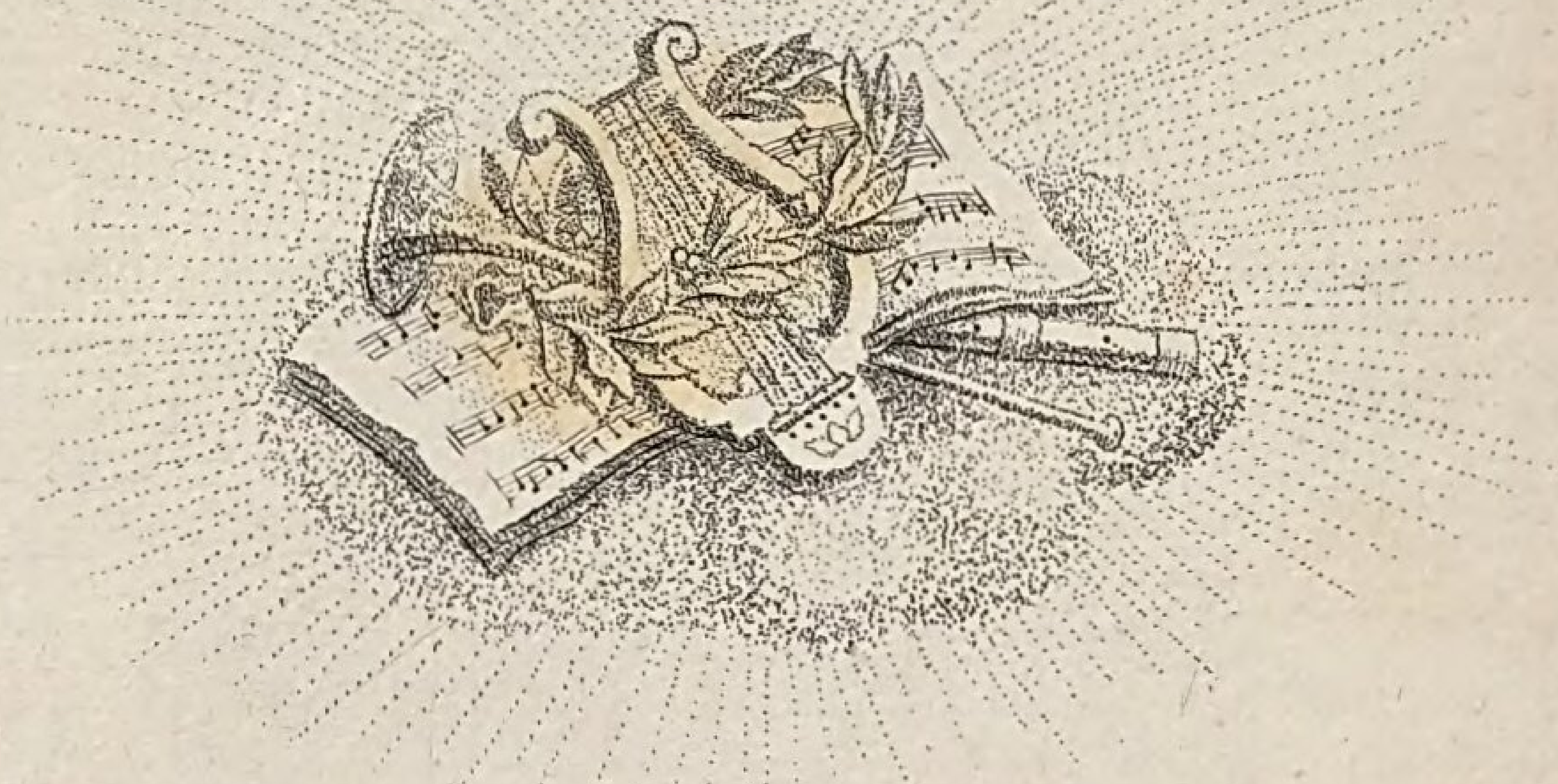
Wieviel ließe sich nicht noch von Bachs trefflicher Manier, den Choral zu behandeln, von seinen vielstimmigen Sätzen, von seinen Präludien

sagen?

sagen? — Doch, ich übergehe dieß, um nicht zu weitläuftig zu werden, und schließe mit dem Wunsch, mit der herzlichen Bitte, daß doch ja diejenigen unserer Musiker, welche mit der höhern, d. h. mit der Kirchenmusik, sich beschäftigen, vor allen andern Komponisten, J. S. Bach oder Hendel studiren mögen. Auch hier läßt sich anwenden, was Quintilian vom Cicero sagt: Wer Bach am besten versteht, oder, welches das Nämliche ist, wem Bach am meisten gefällt, (denn man kann ihn nicht verstehen, ohne Gefallen an ihm zu finden) der freue sich — denn er ist in der Tonkunst am weitesten gekommen.

S.

IOSEPHVS HAYDN



In Breslau bey August Schall zu haben

II.

Joseph Haydn.

Nebst

einer kurzen Schilderung seines Lebens und
seiner Manier.

1801.

Joseph Haydn,

Fürstl. Esterhazischer Kapellmeister, geb. den ersten April 1732.

Ich liefre, meinem Plane gemäß, zuerst ein Verzeichniß der merkwürdigsten Compositionen dieses großen Tonkünstlers, und gehe dann zu einer kurzen Schilderung seines Lebens und seiner Manier über.

Gern führte ich Haydn's Werke einzeln und der Zeitfolge nach auf. Allein, so sehr man dieses auch wünschen möchte, so ist es mir doch aus zwey Ursachen nicht möglich. Denn Erstens würde ich zu weitläuftig werden, da der bloße Katalogus seiner Compositionen mehrere Bogen einnehmen und diese Skitze zu einer unverhältnißmäßigen Länge ausdehnen müßte. Zweytens würde es Haydn selbst schwer werden, ein solches vollständiges und chronologisches Verzeichniß zu liefern; und eine complette Ausgabe seiner

Werke ist noch nicht vorhanden. Zwar sind zu London, Paris, Wien, Amsterdam, Berlin, Offenbach u. s. w. zu verschiedenen Zeiten Sammlungen seiner Werke unternommen worden; allein diese sind größtentheils sehr mangelhaft und incorrekt. *) Die Breitkopf-Härtelsche Buchhandlung hat bereits den Anfang mit einer neuen Ausgabe gemacht, und es läßt sich theils von der bekannten Sorgfalt und Genauigkeit dieser Handlung, theils von den Einsichten Haydn's, welcher die Anordnung des Ganzen übernommen, und eine kritische Durchsicht seiner durch die vielen Nachdrücke hie und da entstellten Werke versprochen hat, erwarten, daß das schöne Denkmahl, welches der vortreffliche Künstler durch seine Werke sich selbst gesetzt hat, durch keine typographische und artistische Flecken werde entweiht werden. Indeß, da eine geraume Zeit hinge-

*) Auch sind sie nicht nach Einem Plane geordnet und man irrt in der Nummer eines opus jeden Augenblick. Oeuvres 43 und 44, die zu Offenbach herauskamen, enthalten ganz andre Sonaten, als die nämlichen, welche zu Wien publizirt wurden. Ferner befindet sich in der Einen Ausgabe, was die Andre gar nicht enthält.

hingehen dürfte, ehe diese Ausgabe vollendet wird, so setze ich zum Theil nach Hrn. Gerber's Angabe, *) die vorzüglichsten seiner Compositionen hieher, ohne mich auf das Einzelne einzulassen.

I. Haydn's Compositionen für die Kirche:

1) Ein Stabat mater. Diesem Werke hat Hr. Kapellm. Hiller eine deutsche Uebersetzung von seiner eigenen Arbeit, meisterhaft untergelegt, und dieselbe mit dem Klavierauszuge 1782 zu Leipzig drucken lassen. — Um das Jahr 1784 wurde dieß Werk auch in Partitur zu London mit dem Originaltexte gestochen.

2) Ein Salve Regina mit einer obligaten Orgel im Mspt. von 1784.

3) Missa. Kyrie eleison.

4) Mehrere dergleichen.

5) Ein italienisches Oratorium, il ritorno di Tobia, welches im Jahre 1775 zum erstenmale

*) S. Tonkünstlerlexikon Th. I. p. 611.

male in dem Conzert der vom sel. Gaßmann zu Wien errichteten Wittwenkasse ist aufgeführt worden.

6) Die sieben Worte Christi am Kreuz, eine sehr empfindungsvolle Composition für Instrumente ohne Gesang. Sie wurden 1787 am Cecilienstage in der Schloßkirche zu Wien aufgeführt. Auch diese sind im Auszuge gestochen.

7) Die Schöpfung, ein musikalisches Oratorium in drey Theilen, (Siehe unten) 1799 in Wien gegeben. Ein Clavierauszug von Neukomm ist bey Artaria in Wien herausgekommen, ein andrer wird von Hrn. Müller in Leipzig veranstaltet.

8) Die Jahreszeiten — die aber erst nächstens gegeben werden.

II. Fürs Theater:

1) L'infedeltà delusa, eine Operette.

2) La vera costanza. Operette. 1786.

3) Armida, Oper.

4) Orlando Palatino in 3 Akten.

5) La fedeltà proemiata.

Diese Singspiele werden auch auf deutschen Theatern in der Uebersetzung gegeben.

III. Für die Kammer:

1) Cantata per un Soprano con Accompagnamento, 1783 gestochen. Siehe den ersten Jahrgang des Cramerischen Magazins S. 1073.

2) Mehrere Theile von Liedern für's Clavier.

3) Deutschlands Klage auf den Tod des großen Friedrichs, ein Cantate für das Baryton 1787 — für Hrn. Franz gesetzt.

Was

Was nun Haydn's Klaviersonaten, Klaviertrios, Violintrios, Quadros und Symphonien anlangt, so sind sie beynahe nicht zu zählen. Auch cirkuliren sie zum Theil im Manuscript. Man rechnet über zweyhundert Hayduische Symphonien. Wie ungleich größer muß die Zahl seiner Sonaten seyn! Man kann daher sagen, daß mancher Künstler noch nicht soviel Musik gehört, als Haydn componirt hat.

Eine umständliche Lebensbeschreibung Haydn's ist mir noch nicht zu Gesicht gekommen. Ich kann daher nichts thun, als diejenigen Nachrichten benutzen, welche wir dem Hrn. Musikdir. Forkel (Siehe dessen Almanach) und einigen musikalischen Zeitschriften verdanken.

Unser Haydn ist weder mit seinem Bruder, Michel Haydn, Kapellmeister in Salzburg (der außer mehreren Symphonien, Conzerten und Quadros unter andern auch die berühmte Missa komponirt hat, welche Hr. Hiller 1783 zu Leipzig

zig aufführte) noch mit dem englischen Tonkünstler George Hayden (von dem unter andern drey Cantaten 1723 durch den Druck bekannt gemacht worden sind) zu verwechseln.

Joseph Haydn ward zu Rohrau in Unterösterreich geboren. Sein Vater war ein Wagner und spielte die Harfe, ohne die mindeste Kenntniß von Noten zu besitzen. Unser Haydn, der von Natur herrliche Anlagen zur Musik hatte, sang die einfachen und kurzen Stücke seines Vaters mit besonderer Leichtigkeit nach. Hierdurch wurde der Vater bewogen, den jungen Joseph der Musik zu widmen und schickte ihn deßhalb nach Hamburg zu dem dasigen Schulrektor. Hier lernte er die ersten Gründe der Tonkunst, und in seinem sechsten Jahre sang er schon auf dem Chore die Messe mit und spielte das Klavier und die Violine. Durch ein Ungefähr kam es, daß der sel. Hofkapellmeister von Reutter Haydn singen hörte; er bewunderte die Stimme des siebenjährigen Knaben, und nahm ihn mit sich in das Kapellhaus nach Wien. Außer den lateinischen

Studien, denen er sich zu widmen hatte, bekam er von den geschicktesten Männern Unterricht in der Singkunst, auf dem Klavier und der Violine und sang bis in sein achtzehntes Jahr in der Domkirche und Hofkapelle zu Wien.

Um diese Zeit verlor sich seine Stimme und er mußte seinen Unterhalt mit Unterrichtgeben in der Musik verdienen. Acht Jahre hindurch half er sich auf diese Weise fort, und, um selbst in der Musik weiter zu kommen, mußte er die Nächte zu Hülfe nehmen. Die praktischen Werke des Porpora, die ihm ein Ungefähr in die Hände spielte, machten ihn mit der ächten Setzkunst bekannt. Durch Empfehlung kam er als Musikdirektor in die Dienste des Grafen von Morzin, und im Jahre 1761 erhielt er die Stelle eines Direktors bey der Esterhazischen Kapelle.

Oekonomische Verhältnisse *) bestimmten vor mehrern Jahren diesen Fürsten, seine Kapelle zu verabschieden — ob er gleich edel genug dachte, jedes

*) S. musik. Zeit. 1799 No. I.

jedes Mitglied seines Orchesters, bis zu dessen weiterem Unterkommen, zu unterstützen. Da schrieb Haydn für das letzte Conzert, welches im Schlosse seines bisherigen Herrn gegeben wurde, eine Abschiedssymphonie, welche wegen ihrer Originalität sehr berühmt geworden ist. Ein canonisch bearbeitetes Thema nämlich schließt den letzten Satz der Symphonie, und zwar so, daß Ein Instrument nach dem Andern aufhört. Hiebey war verabredet, daß jeder Musiker sein Licht auslöschen und sich entfernen sollte, sobald seine Stimme zu Ende wäre. Dieß geschah. Zuerst schwiegen die Blasinstrumente, dann auch endlich der Violon und zuletzt gieng auch Haydn, der die Violine spielte, gerührt und mit edlem Schritte hinweg. Wie natürlich, machte dieß den größten Eindruck auf den Fürsten. Haydn ward zurückgerufen und blieb nebst mehrern Mitgliedern der Capelle noch eine Zeitlang. Nun komponirte er das Gegenstück zu dieser Symphonie. Die Violinen nämlich machten beym nächsten Conzert den Anfang, dann mußten die übrigen Musiker nach und nach erscheinen, ihr Licht

anzün-

anzünden und spielen, so daß zuletzt Alles in einem rauschenden Tutti sich wieder vereinigte.

So viel ich weis, sind diese beyden Symphonien nicht gestochen worden. Ich habe sie 1785 und 1786 — das Einemal beym Schluß, das Anderemal beym Anfang des neuen Winterkonzerts, vom Herrn Musikdirektor Rust *) in Dessau aufführen hören, und erinnere mich noch sehr deutlich an die große Wirkung, welche sie hervorbrachten.

Nachher aber gieng Haydn dennoch ab und privatisirt seitdem in Wien. Schon 1785 und 1786 schlug er sehr ehrenvolle Anträge, nach London zu kommen, aus. Es ist bekannt, daß er vor kurzem dort gewesen und für Herrn Salomon mehrere meisterhafte Symphonien gesetzt und in dessen vortrefflichen Conzerte gegeben hat.

Im

*) Rust ist, zu früh für die Kunst, 1796 gestorben. In einem der nächsten Stücke werde ich seine Charakteristik liefern.

Im Jahre 1787 schickte er dem Könige von Preußen sechs neue Symphonien. Der König ließ ihm darauf nicht allein in einem Schreiben sein ganz besonderes Wohlgefallen über seine Attention, und, wie sehr er seine Werke zu schätzen wisse, versichern, sondern er übersandte ihm auch zugleich einen Ring, 300 Dukaten an Werth, zum Präsent.

Ehe ich zu einigen Bemerkungen über Haydne's Styl fortschreite, sey es mir erlaubt, die Darstellung seiner Verdienste, welche sich in Gerbers Lexikon befindet, hier einzurücken. *)

Wenn wir Joseph Haydn nennen, heißt es daselbst, so denken wir uns einen unsrer größten Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen; die Ehre unseres Zeitalters. Immer reich

*) Vielleicht ist diese Darstellung in mancher Hinsicht oberflächlich; vielleicht sehe ich mich im Folgenden genöthigt, manchen Behauptungen ihres Vf. zu widersprechen; — allein, da ich mir über keinen großen Mann ein entscheidendes Urtheil erlauben darf: so glaube ich meinen Lesern die Urtheile Anderer nicht vorenthalten zu dürfen.

reich und unerschöpflich; allezeit neu und frappant; allezeit erhaben und groß, wenn er zu lächeln scheint. Er hat unsern Instrumentalstücken, namentlich den Quadros und Symphonien, eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war. Alles spricht, wenn er sein Orchester in Bewegung setzt. Jede, sonst bloß unbedeutende Füllstimme in den Werken andrer Componisten, wird oft bey ihm zur entscheidenden Hauptparthie. Jede harmonische Künsteley, sey sie selbst aus dem Gothischen Zeitalter der grauen Contrapunktisten, stehet ihm zu Gebote. Aber sie nimmt statt ihres ehemaligen steifen Wesens, eine gefälligere Gestalt an, sobald Er sie für unser Ohr zubereitet. Er besitzt die große Kunst, in seinen Sätzen öfters bekannt zu scheinen. Dadurch wird er, trotz allen contrapunktistischen Künsteleyen, die sich darinn befinden, populär und jedem Liebhaber angenehm. Seine Themata tragen durchaus das Gepräge des Originalgenies und machen dem aufmerksamen Zuhörer ihren Verfasser, unter Tausenden, unverkennbar. Oefters scheint aber auch in seinen Werken nur das Ungefähr die

Noten

Noten aufs Papier gebracht zu haben. Aber welche Wendung nehmen diese, dem ersten Ansehen nach nichtssagenden Noten unter seinen Meisterhänden in der Folge? Man wird mit fortgerissen! Eine abwechselnde Beklemmung und Freude über die Verwickelungen und Auflösungen seiner großen Ideen, bemächtigt sich des Zuhörers und macht, daß er sich selbst vergißt. Die junge Schöne sowohl, als der bey Partituren grau gewordene Contrapunktist, hören seine Werke mit Vergnügen. Beweises genug, wie sehr ihm Natur und Kunst zu Gebote stehen.

Schon seine ersten Quadros, welche um das Jahr 1760 bekannt wurden, machten allgemeine Sensation. Man lachte und ergötzte sich auf der einen Seite an der außerordentlichen Naivetät und Munterkeit, welche darin herrschte, und in andern Gegenden schrie man über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleyen und über unerhörte Oktaven. — Er war es nämlich, der die Manier, die Melodie durch die Oktave zu verstärken, oder erste und zweyte Violin in Oktaven

ein=

einhergehen zu lassen, welche in großen Orchestern, bey ausdrucksvollen Stellen, so große Wirkung thut, in diesen seinen Quadros zuerst einführte. Man gewöhnte sich aber bald, trotz alles Schreiens, an diese Manier. Ja, man ahmte sie sogar endlich nach. Wir finden in des Herrn Kapellmeister Reichardts Clavier- und Singstücken Sätze, in welchen die Haydnische Manier bis zu einer solchen Täuschung und mit solchem Glücke nachgeahmt ist, daß uns bloß der Titel dieses Werks Gewißheit in Ansehung des Verfassers geben kann.

Ich füge nun zu dem Gesagten einige Bemerkungen hinzu, welche Haydns Manier noch deutlicher bestimmen sollen.

Die Manier eines Künstlers beschreiben heißt wohl nichts anders, als: anzeigen

Erstens, welche Gattung ästhetischer Empfindungen in seinen Werken die herrschendste sey, und

Zwey-

Zweytens, welcher Mittel derselbe sich bediene, um jene Empfindungen auszudrücken.

Was den ersten Punkt anlangt, so ist klar, daß die Erörterung desselben um so schwieriger seyn müsse, je größer und umfassender das Genie eines Künstlers ist. Es giebt Dichter, welche nur dann groß sind, wenn sie in die Gefilde der hohen lyrischen Poesie sich erheben, und sogleich mittelmäßig werden, sobald sie niedrigere Dichtungsarten bearbeiten. Der eine hat mehr Sinn für das Tragische, der andere für das Komische. Das stürmische Meer, Felsen, die sich gen Himmel thürmen, blutige Schlachten und kühne Thaten begeistern den Einen, während der Andre die niedere Hütte des Landmanns, oder den stillen Kreis einer zufriedenen Familie oder die fröhliche Mahlzeit besingt. Kaum ist es denkbar, daß ein Mensch in dem Ausdrucke aller Empfindungen, in der Darstellung des Erhabenen und des Schönen, des Großen und des Naiven, des Edeln und des Lustigen, gleich vortrefflich, gleich originell sey. Zwar fehlt es nicht an Dichtern und Musi-

kern, welche bald bis über die Sterne sich schwingen und anbetend die Gottheit preisen, bald zur mütterlichen Erde wiederkehren, und die Klagen des liebenden Daphnis, oder die Neckereien seines Mädchens schildern. Allein, ob sie in beyden Fällen gleich glücklich, gleich originell sind, das ist eine sehr wichtige Frage. So scheint mir Klopstock nur in der hohen lyrischen Poesie, Wieland nur in erotischen Gesängen, Matthisson nur in der Elegie, Bürger nur in der Romanze (und was dahin einschlägt), Claudius nur im naiven Liede, Originalität zu besitzen. Es kann diesen genievollen Männern freylich nicht schwer fallen, auch andere Dichtungsarten zu bearbeiten, ob sie aber darin glänzen und Muster seyn, ob sie darin die Siegespalme erringen werden, das glaube ich mit Grund bezweifeln zu können. Vielleicht bin ich auf dem rechten Wege, wenn ich nach eben diesem Maaßstabe die Tonkünstler beurtheile. Einen Originaltonkünstler in allen Gattungen der Empfindungen habe ich noch eben so wenig kennen gelernt, als mir ein in einer jeden Dichtungsart origineller Dichter vorgekommen ist.

Die meisten folgen einer und derselben Manier (im weitern Sinne des Worts), welche sie beständig begleitet, welche aus allen ihren Werken am Ende doch mehr oder weniger hervorstrahlt, sie mögen die Gottheit oder Liebe und Wein besingen. Eigentlich sollte dieß nicht seyn, eigentlich müßte jede verschiedene Leidenschaft, jede verschiedene Empfindung — ein ganz verschiedenes Colorit, eine ganz verschiedene Melodie haben. Gesetzt also, man hätte einen Componisten beständig in großen, majestätischen Tonstücken gehört: so müßte man ihn gar nicht wieder erkennen, wenn er eine entgegengesetzte Art von Empfindungen darstellte. Erkennt man ihn (an gewissen Lieblingsharmonien und Lieblingsmelodien und Rhythmen) wieder, so ist er nicht in dem Ausdrucke aller Empfindungen gleich wahr, gleich originell zu nennen. Denn entgegengesetzte Empfindungen fordern eine entgegengesetzte Art des Ausdrucks, und verstatten unter einander keine Aehnlichkeit der Gänge. Es versteht sich, daß mir hier das Ideal eines musikalischen Universalgenies vorschwebt. Allein Ideale müssen

bey jeder Regel und also auch bey jeder Beurtheilung, die nach Regeln geschieht, zu Grunde liegen. Ein vollendeter Musiker müßte also bey dem Ausdrucke einer ganz andern Empfindung ein ganz ander Kleid anlegen, so wie der Schauspieler anders spricht und sich anders kleidet, wenn er eine komische und wenn er eine Heldenrolle spielt. Man müßte also, wenn man einen Tonkünstler in einem neuen Fache erblickt, nicht gleich auszurufen geneigt seyn: ja, das ist Haydn, das ist Clementi, das ist Mozart! — Vielleicht habe ich hier ein Paradoxon aufgestellt, vielleicht vermindere ich die Zahl der Universalgenies zu sehr; allein ich glaube, den strengen Grundsätzen der Aesthetik gefolgt zu seyn, und möchte — zur Ehre großer Künstler — wünschen, gefehlt zu haben.

Um also kurz zu seyn, gestehe ich auch von unserm verdienstvollen Haydn, daß ich ihn nicht für ein musikalisches Universalgenie halte, in wiefern nämlich das Universalgenie Originalität in dem Ausdrucke jeder Empfindung voraussetzt.

Wenn

Wenn ich nicht irre, so ist Haydn nur in der Darstellung einiger mit einander verwandter Empfindungen originell, und ahmt nur geschickt nach,*) wenn er sich in die Darstellung anderer Empfindungen einläßt. Die meisten Arten der Freude auszudrücken, das, glaube ich, ist Haydns größtes Verdienst; da, glaube ich, ist er einzig, originell. Die Gebiete des triumphirenden Jovialischen,**) des Prächtigen, des Komischen überhaupt, des Naiv-Frohen, des Naiv-Zärtlichen, beherrscht er mit unwiderstehlicher Gewalt. Dieser Charakter leuchtet aus den meisten seiner für Instrumente gesetzten Allegro's, Menuetten und Andantino's hervor. Sogar dem ersten Satze seiner Symphonien liegt oft ein Rondeau zum Grunde, und zuweilen kommt man auf den Gedan-

*) Sollte dieser Gedanke von belesenen Kennern wahr befunden werden, so verdiente er wohl eine weitläuftigere Auseinandersetzung, welche diese Blätter nicht verstatten. Ich ziele hier besonders auf diejenigen Werke Haydn's, worin die Empfindung des Erhabenen herrscht.

**) S. unter andern den letzten Satz einer sogenannten Jagd-Symphonie.

danken, man höre den letzten Satz, und hört doch den ersten. So wie ich mir die Theorie des ersten und des letzten Satzes denke, so soll, im Ganzen genommen, zwar in beyden die nämliche Hauptempfindung herrschen; (wie wäre sonst Einheit möglich!) aber der letzte Satz soll die Empfindung, welche schon im ersten herrscht, verstärkter, leidenschaftlicher vortragen. Ist dieß der Fall nicht, hört man zuerst eine rondeauartige Bearbeitung und zuletzt wieder eine, so hat man zwey Tonstücke, zwey Rondeaus, aber nicht Ein Ganzes gehört. Ich führe das bloß an, nicht grade, um den großen Mann, von dem ich hier rede, zu tadeln, sondern bloß, um zu zeigen, wie sehr er zum Ausdrucke froher Empfindungen geneigt ist. Daß dieß wahrscheinlich sey, sieht man unter andern auch daraus, daß Haydn oft nach einer sehr ernsthaften, beynahe erhabenen Einleitung, sogleich zu einem sehr freudigen Thema übergeht — wie dieß in mehrern seiner Sonaten und sogar seiner neuesten Symphonien der Fall ist.

Und in dieser Gattung von Empfindungen ist Haydn immer gleich originell, immer gleich unerschöpflich an Gedanken, gleich unerreichbar in geschickter Ausführung des Thema. Weniger originell, obgleich eben so kunstreich, scheint er mir zu seyn, wenn er das Schwärmerisch-Zärtliche ausdrücken will. Hier, glaube ich, übertrifft ihn Mozart bey weitem an Originalität, obgleich nicht an gelehrter Composition. Um meinen Satz zu beweisen, frage ich alle diejenigen, welche viel Musik und besonders viel italienische Musik gehört haben, ob sie in Haydn's mit Recht so sehr bewunderten Schöpfung in denjenigen Stellen viele neue, originelle Melodien bemerkt haben, wo das tiefe, innige Gefühl der Liebe, oder auch nur, wo das Sanfte, das dolce herrscht. Ich für mein Theil habe hier fast überall italienische Blumen entdeckt, die aber vom trefflichen Künstler in einen schönen Strauß gebunden worden sind. Es versteht sich also von selbst, daß Haydn's Verdienst auch hier in einem schönen Lichte glänzt, daß man seine Werke sehr gern anhört; aber mich dünkt, es ist eben so

klar,

klar, daß ihm eben hiebey die Originalität in den Melodien fehlt.

Wäre nur der Dichter der Schöpfung überall mit eben der Sorgfalt zu Werke gegangen, die der Tonkünstler angewandt hat! Denn bey vielen Stellen dieses Oratoriums geräth man auf den Gedanken, als habe der Verfasser des Textes davon keine recht deutlichen Begriffe gehabt, was das heiße: für einen Tonkünstler dichten. Worte, die in Musik gesetzt werden sollen, müssen nicht nur eine gewisse Empfindung ausdrücken, sondern sie auch in der rechten Form ausdrücken. Um mich kurz zu fassen, nicht historische, sondern dramatische Darstellung der Empfindungen ist es, was einen Text compositionsfähig macht. Man muß nicht erzählen, was eine Person empfunden hat, sondern diese Person muß selbst redend eingeführt werden und gradezu (directe, indicative) ihre Empfindungen vortragen. *) Nur beym

Reci-

*) Wie ich von einem glaubwürdigen Manne weis, soll Haydn lange angestanden haben, den Text der Schöpfung zu componiren. Ich glaube, diese Nachricht auch in der musikalischen Zeitung gelesen zu haben.

Recitative kann man vielleicht hievon etwas nachlassen. Allein es hätte dem übrigens einsichtsvollen Dichter nicht schwer fallen können, da er vor der Schöpfung schon das Daseyn der Engel annimmt, auch diese Recitative lebendiger zu machen. Nur hätte er nicht die Worte der heiligen Schrift beybehalten, sondern die Engel gleichsam als Zuschauer des großen Werks darstellen sollen. Ueberhaupt mag der Dichter wohl die falsche musikalische Malerey mit der wahren verwechselt haben. Zum Recitative allenfalls, aber nicht zum Chore, nicht zur Arie u. s. w. ist es genug, daß die Wörter-Verwirrung, schwarzes Dunkel, Ordnung, Freude, Liebe, in den Versen vorkommen: nein, es müssen uns die Personen selbst vor Augen gestellt werden, welche über die Verwirrung, über das Elend seufzen, oder, im entgegengesetzten Falle, über ihr glückliches Loos sich freuen.

Nun prüfe man den Chor:

Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefen hinab
Zur ewigen Nacht.

— und

— und man wird finden, daß diese Worte zwar zu einem Recitativ, aber nicht zu einem Chore sich eigneten. Der Musiker würde einen ganz andern Stoff erhalten haben, wenn die Geister selbst so geredet hätten:

Wehe uns, wir sinken hinab
In des Abgrunds Tiefen,
Hinab zur ewigen Nacht!

Und wie passend wäre es gewesen, wenn Statt Gabriels Erzählung:

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
Der Himmelsbürger frohe Schaar,
Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob,
Das Lob des zweyten Tags.

— die Himmlischen selbst ihren Lobgesang, ihre Empfindungen der Bewunderung und des Danks ausgedrückt hätten. Allein dann, wirft man ein, wäre eine unnütze Repetition vorgekommen, da weiter unten erst die Himmlischen sich also zum Lobe Gottes ermuntern:

Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier u. s. w.

Ich antworte: Das Ganze hätte nichts verloren, wenn das Oratorium kürzer ausgefallen wäre. Die Stelle:

Mit Staunen sieht das Wunderwerk u. s. w.

konnte füglich wegbleiben, und Statt derselben — nach einigen anderweitigen Abänderungen — der vortreffliche Chor eintreten:

Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier,
Laßt euren Lobgesang erschallen!
Frohlocket dem Herrn, dem mächtigen Gott;
Denn Er hat Himmel und Erde bekleidet
In herrlicher Pracht.

Hier ist wahre dichterische *) und musikalische Darstellung, und die Fuge, welche diesen Chor beschließt, hätte nicht trefflicher ausgearbeitet, nicht schicklicher angebracht werden können. Die Arie Gabriels:

Nun beut die Flur das frische Grün
Dem Auge zur Ergötzung dar u. s. w.

— müßte denn, wie natürlich, zeitiger eintreten; nur hätte dabey auf Gabriels selbsteigene Empfin-

dun-

*) Mit den Worten freylich: „bekleidet in herrlicher Pracht“ muß man es so genau nicht nehmen.

dungen mehr Rücksicht genommen werden sollen; — es ist zu viel Erzählung darinn.

Indeß, unter den schöpferischen Händen eines Haydn keimen überall lieblich duftende Blumen — erhält auch das unfruchtbarste Gedicht Reiz und Interesse. Und so sind die Worte fast immer mit der größten Feinheit behandelt und mit zauberischem Pinsel ausgemahlt worden. Die Stelle z. B.: „es ward Licht" wo c moll ohne weitere Vorbereitung sogleich sich in c dur verwandelt und das ganze Akkompagnement lauter Freude athmet, thut einen bewundernswürdigen Effekt. Nicht weniger reizend sind die Verse:

Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob.

— ausgedrückt. Auch finden Liebhaber musikalischer Malerey *) in der Arie:

Rollend in schäumenden Wellen
Bewegt sich ungestüm das Meer u. s. w.

— ge-

*) S. über die musikalische Malerey, was Kant in seiner Anthropologie und Engel in einer besondern Abhandlung davon sagen.

— gewiß volle Befriedigung. Allein was würde hier Haydn geleistet haben, wenn ihm der Dichter mehr zu Hülfe gekommen wäre!

Doch ich würde zu weitläuftig werden, und dem künftigen Recensenten der Schöpfung unbefugter Weise ins Amt greifen, wenn ich mich in eine umständliche Erörterung des Gedichts, oder der einzelnen Harmonien, der Modulation und Deklamation einlassen wollte. Ich setze also nur noch hinzu, daß es mir scheint, als hätten die Verse des zweyten Theils — in musikalischer Hinsicht — viel Vorzüge vor den Versen des ersten Theils, und als wäre der letzte Theil dem Dichter am besten gelungen. Denn in diesem dritten Akte ist alles dramatisch, und ich gestehe, er hat vielleicht deßwegen den größten Eindruck auf mich gemacht. Alle Beschreibung muß hier leer und mangelhaft ausfallen. Ja, man höre die Schöpfung, empfinde ihre Schönheiten, und man wird nicht in Abrede seyn, daß sie, besonders in Rücksicht auf die Composition, ganz den Beyfall verdient, mit welchem sie überall aufgenommen worden ist.

Nach

Nach dieser kleinen Abschweifung, und nach dem, was ich, meiner Ueberzeugung gemäß, über Haydn's Originalität gesagt habe, bliebe mir nur noch übrig, daß ich von den Mitteln spräche, durch deren Anwendung der große Tonkünstler seine Töne so hinreißend zu machen weis. Allein hier kann ich sehr kurz seyn, und mich auf das schon oben angeführte Urtheil aus Gerbers Lexikon beziehen. Haydn steht nämlich die ganze Theorie der Musik zu Gebote; er kennt alle Künste der Modulation, alle Wendungen der galanten und strengen Schreibart, alle Regeln des Rhythmus, alle Tiefen des Contrapunkts — und weis diese seine Gelehrsamkeit zu seinen jedesmaligen Zwecken meisterhaft anzuwenden. Herzlich muß sich daher jeder Liebhaber der Kunst und jeder Bewunderer der Haydnischen Muse freuen, daß Deutschland den großen Werth seines Barden anerkennt. Einen rühmlichen Beweis hievon giebt unter andern ein Denkmal, welches ihm *) durch den Grafen Karl Leonhard von Harragh errichtet worden ist. Dieser Kunst=

*) S. die musik. Zeit. 1800 p. 419.

Kunstfreund überraschte Haydn damit bey dessen Zurückkunft aus England. Es befindet sich in Rohrau, dem Geburtsorte des Künstlers, und besteht aus einer viereckigen Säule, worauf eine musikalische Trophäe angebracht ist. Der Besitzer hat es in seinem geschmackvollen Garten auf einen anmuthigen Hügel gestellt, welcher ringsum von den Wellen der Leyte, eines in Steiermark entspringenden Flüßchens, bespült wird. Zwey Seiten des Monuments haben Innschriften von Denis. Auf dem länglichten Viereck der Hauptseite, unterhalb der Trophäe, stehen folgende, einer Haydnischen Composition angepaßte Worte:

Ihr holden Philomelen,
Belebet diesen Hayn;
Und laßt durch tausend Kehlen
Dieß Lied verewigt seyn. —

Die große tiefer stehende Tafel enthält mit römischen Uncialbuchstaben:

Dem Andenken
Joseph Haydn's,
des unsterblichen Meisters
der Tonkunst,
dem Ohr und Herz
wetteifernd huldigen,
Gewidmet
von
Karl Leonhard Gr. v. Harragh.
Im Jahre 1793.

Zur Linken, unterhalb der Trophäe, stehet gleichfalls einer haydnischen Composition angepaßt:

Ein Denkmalstein für Haydn's Ruhm
Weiht diesen Platz zum Heiligthum,
Und Harmonie klagt wehmuthsvoll. —

Der tiefern Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

Rohrau
Gab ihm das Leben
Im Jahre 1732, den 1. April,
Europa
Ungetheilten Beyfall.

Auf einer dritten Seite soll einst das Todesjahr Haydns angezeigt werden. Möge diese Platte, zur Freude aller Verehrer des großen Mannes, und zum Gewinne der Kunst, noch lange unbeschrieben bleiben!

W·A·MOZART·

In Breslau bey August Schall zu haben·

III.

Wolfgang Gottlieb Mozart.

Nebst

einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier.

1801.

Wolfgang Gottlieb Mozart,

kais. kön. Kapellmeister, geb. den 27sten Jan. 1756, gestorben den 5ten Dec. 1791.

Seine Compositionen:

I. für die Kirche:

Im Jahre 1774 schrieb er zwey große Messen für die Münchner Hofkapelle;

Ebenfalls in frühern Zeiten mehrere andere Messen u. s. w.

1791 das berühmte Requiem.

Mehrere Gelegenheitskantaten.

II. für's Theater:

1768 la finta semplice, opera buffa — auf Befehl Kaiser Josephs.

1770. Mithridate, opera seria, für das Theater zu Mayland.

1771. Ascanio in Alba, eine theatralische Serenate zur Vermählungsfeyer des Erzherzogs Ferdinand.

1772. Il sogno di Scipione — Serenate zur Wahl des neuen Erzbischofs von Salzburg.

1773. Lucio Sylla, op. ser. für das Theater zu Mayland.

1774. la finta giardiniera, op. buf.

1775. Il Re pastore, Serenate, zu Salzburg komponirt während des Aufenthalts des Erzherzogs Maximilian.

1780. Idomeneo, opera seria, für München.

1782. Die Entführung aus dem Serail — für Wien.

1786. Le nozze di Figaro, op. buf., für Wien.

1786. Der Schauspieldirektor, ein kleines Singspiel — für den kaiserlichen Hof in Schönbrunn.

1787. Il Don Giovanni, op. buf., für Prag.

1790. Cosi fan tutte, op. buffa, für Wien.

1791. Die Zauberflöte, für Wien.

1791. La Clemenza di Tito, op. ser., für Prag.

III. für die Kammer:

1784 den 30sten März, ein Quintett für's Clavier, mit Begleitung einer Oboe, einer Clarinette, eines Waldhorns und eines Fagotts.

1785. Sechs Quartette, Joseph Haydn dedizirt.

1786. Ein einzelnes Quartett.

1786 — 1788. Symphonien in D dur, Es dur, G mol und C dur.

1789. Drey Quartetten für Friedrich Wilhelm II.

Außer-

Außerdem:

Originalquintette aus c dur, g moll, d dur und es dur.

Ein conzertirendes Divertissemento für 3 Stimmen: Violine, Bratsche, und Violoncello.

Zwey Duetten für Violin und Bratsche.

Parthien für Blasinstrumente, unter andern eine Nachtmusik für dreyzehn Blasinstrumente.

Viele Parthien Variazionen für's Clavier.

Viele Claviersonaten mit und ohne Akkompagnement.

Viele Clavierconzerte.

Tanzstücke für den kaiserl. Redoutensaal.

Eine Fantasie aus c moll für's Clavier; — vielleicht seine schönste Composition für dieses Instrument.

Deutsche Lieder; unter andern: die Abendempfindung, das Veilchen, und: an Chloe.

Viele

Viele einzelne Scenen und Arien, für musikalische Akademien oder besondere Sänger geschrieben. Hr. Prof. Niemtscheck nennt zwey und zwanzig. (S. dessen Lebensbeschreibung Mozarts.)

Es sind schon mehrere ziemlich vollständige Biographien Mozarts vorhanden. Ich werde aus denselben die wichtigsten Data ausheben, und dann eine umständlichere Auseinandersetzung seiner Manier folgen lassen.

Die Geschichte der Tonkunst lehrt zur Genüge, daß sehr viele der größten Componisten ihre Jugendzeit unter Umständen hinbrachten, welche an und für sich der Ausbildung ihrer Fähigkeiten eben nicht günstig waren. Daher kam es denn auch, daß berühmte Musiker erst in reifern Jahren die Vollendung erlangten, wodurch sie sich unsterblich gemacht haben. Zu diesen Männern darf man unsern Mozart nicht

rechnen. Die Erziehung, welche er genoß; der Unterricht, der ihm zu Theil wurde; die Reisen, welche er so zeitig unternehmen konnte; das Zeitalter, in welchem er lebte; — alles dieses wirkte mächtig auf die Entwickelung seiner angebohrnen Talente.

Sein Vater, Leopold Mozart, Direktor der erzbischöflich salzburgischen Capelle, war kein gewöhnlicher Musiker; denn er kannte nicht bloß die Theorie der Tonkunst, sondern hatte auch die Hülfswissenschaften studirt, ohne welche der Musiker leicht auf Abwege geräth und die Gesetze des guten Geschmacks überschreitet. Sowohl seine Violinschule als seine Compositionen legen dieses sehr deutlich an den Tag. Er war also auch ganz der Mann, der seinem Sohne eine gründliche artistische Bildung geben konnte. Mit welcher Sorgfalt er sie ihm gegeben habe, erhellet theils aus der Aussage glaubwürdiger Augenzeugen, theils aus dem glänzenden Erfolge, der seine Bemühungen krönte. Ich führe dieses an, um diejenigen zu widerlegen, welche unseres

Mo-

Mozarts frühe Kunstfertigkeit einzig und allein dessen Genie zuschreiben, und von der weisen Leitung des Lehrers und von dem Einflusse der Regeln der Schule nichts wissen wollen. Freylich war des Vaters Unterricht mehr praktisch-theoretisch, als theoretisch-praktisch; denn der Sohn komponirte eher, als er die höhern Regeln fassen konnte, und wurde bloß durch die Correktur seiner Arbeiten nach und nach zu diesen Regeln hingeführt. Allein darin besteht ja eben der wahre Unterricht in der Composition, daß der genievolle Zögling beständig selbst arbeite, seiner Fehler überwiesen, und dadurch zur Vermeidung derselben angeleitet werde. Und nach dieser praktischen Lehrmethode ward Mozart seit seinem fünften Jahre gebildet. Mit Menuetten und andern Tonstücken, deren Takt und Rhythmus das Ohr am ersten faßt, machte er den Anfang; sein Vater veränderte einige Noten und schrieb sie dann auf. Allein sobald er die Feder selbst zu führen anfieng, ward er kühner. Einst kam sein Vater aus der Kirche mit einem Fremden nach Hause. Sie fanden den kleinen Mozart

mit

mit der Feder in der Hand. Was machst du denn da? fragte der Vater.

Wolfgang. Ein Conzert für's Clavier; der erste Theil ist bald fertig.

Vater. Laß sehen, das mag was Sauberes seyn!

Wolfg. Nein, es ist noch nicht fertig.

Der Vater nahm es ihm weg und zeigte nun seinem Freunde ein Geschreibe von Noten, die man kaum lesen konnte, indem sie größtentheils auf Tintenflecken hingeschrieben waren. Der Kleine hatte nämlich allemal mit der Feder bis auf den Grund des Tintenfasses getaucht, die dadurch entstandnen Flecke ausgewischt und zum Theil darauf fortgeschrieben. Beyde Freunde lachten anfangs über diesen Galimathias von Noten. Als aber der Vater die Composition selbst mit Aufmerksamkeit betrachtete, blieb sein Blick lange starr auf das Blatt geheftet, bis endlich helle Thränen, Thränen der Bewunderung

und Freude, seinem Auge entfielen. Sehen Sie, Freund, sprach er, wie hier so Vieles *) richtig und nach der Regel gesetzt ist; nur kann man es nicht brauchen, weil es so schwer ist, daß es Niemand spielen kann. „Dafür, fiel Wolfgang ein, ist es auch ein Conzert; man muß so lange exerziren, bis man es herausbringt. Sehen Sie, so muß es gehen." Er fieng nun an zu spielen, konnte aber auch nur so viel herausbringen, daß man sahe, welches seine Ideen gewesen waren.

Im sechsten Jahre unternahm unser junge Virtuose seine erste Reise. Er ließ sich nämlich mit seiner talentvollen Schwester in München vor dem Churfürsten hören. Der allgemeine Beyfall, welcher den Kindern zu Theil wurde, munterte den Vater auf, mit ihnen 1762 nach Wien zu gehen, und sie dem dasigen Hofe vorzustellen. Kaiser Franz nahm die liebe Familie sehr

*) Der ungenannte Vf. von Mozarts Leben (Grätz, 1794.) übertreibt wohl etwas, wenn er sagt, es sey Alles richtig und nach der Regel gesetzt gewesen. Das ist unwahrscheinlich, unmöglich. Ich habe mir daher die Freyheit genommen, dieses Urtheil zu mildern.

sehr gütig auf, und überhäufte besonders den kleinen Wolfgang mit Lob und Gnade. Bey dieser Gelegenheit zeigte sich zuerst ein gewisser Kunstsinn oder Kunsteigensinn des Knaben, den man von ihm nicht erwartet hätte. Sobald er nämlich wußte, daß diejenigen, welche ihn hörten, von Musik nichts verständen, pflegte er schon damals nur Tändeleyen zu spielen. Hingegen war er allezeit ganz Feuer und Aufmerksamkeit, wenn Kenner zugegen waren; man mußte ihn daher oft hintergehen, und seine vornehmen Zuhörer für Kunstverständige ausgeben. „Ist Herr Wagenseil *) nicht hier? Der soll kommen, der versteht's!“ — so sprach der sechsjährige Mozart zum Kaiser, als er sich an das Clavier gesetzt hatte, und vermuthen konnte, bloß von Hofleuten umgeben zu seyn. Wagenseil kam. „Sie müssen mir umwenden,“ rief ihm Mozart entgegen, „ich spiele ein Conzert von Ihnen.“

Ich

*) George Christoph Wagenseil, k. k. Musikmeister, geb. 1688, ein gründlicher Componist und Lehrer der Tonkunst.

Ich würde zu weitläuftig werden, wenn ich noch mehr Beyspiele anführen wollte, um sowohl die große Neigung zur Tonkunst, die unsern Künstler schon damals beseelte, als die Schnelligkeit zu beschreiben, womit er im Spiele verschiedener Instrumente und im Componiren Fortschritte machte. Bey jeder Gelegenheit gab er die bewundernswürdigsten Beweise eines feinen Gehörs. Er bemerkte nicht nur jeden Mißklang, sondern auch jeden rauhen, durch die Zusammenstimmung nicht genug gemilderten Ton. Uebrigens war sein Nervensystem so zart, daß er fast bis in sein zehntes Jahr keine Trompete hören konnte. Dieses Instrument, für das er in der Folge mit so vielem Effekt komponirte, affizirte ihn, besonders wenn es sich allein hören ließ, dermaßen, daß er jedesmal einer Ohnmacht nahe war.

Im Junius 1763, also im siebenten Jahre unseres Virtuosen, unternahm die Mozartische Familie eine größere Reise; — sie gieng nach Paris. Welch eine ehrenvolle Aufnahme Vater

und Kinder auch hier fanden, beweist unter andern der Umstand, daß sie nach einigen Conzerten in Kupfer gestochen wurden. Auch machte hier Mozart zuerst einige Compositionen bekannt, welche der Vater vermuthlich durchgesehen und gefeilt hatte. Nach einem Aufenthalte von 21 Wochen gingen unsere Künstler über Calais nach England und blieben daselbst bis in die Mitte des folgenden Jahres. Daß der junge Componist, bey seinem Aufenthalt in London, schwere Tonstücke von Bach, Händel, Paradies und andern Meistern, mit aller Nettigkeit vom Blatte gespielt habe, ist vielleicht eine nicht genug geprüfte Sage, die sich von Nichtkennern herschreibt. Der berühmte Häßler, der sich eben so sehr durch seinen Geschmack, als durch seine Fertigkeit im Vomblattspielen auszeichnet, pflegte Sonaten von mäßiger Schwierigkeit gern vorher durchzusehen, ehe er sie exekutirte. Und wer Sebastian Bachs Sachen kennt, und aus Erfahrung weis, wieviel Uebung, bey noch so großer Fertigkeit, dazu gehört, um ihrer mächtig zu werden, der muß nothwendig obige Erzählung in Zweifel

ziehen;

ziehen; — den Umstand nicht zu gedenken, daß solche Compositionen von einem siebenjährigen Kinde, das kaum eine Oktave zu spannen vermag, schwerlich mit Nettigkeit erlernt werden können. Ich mußte hierüber freymüthig meine Meinung sagen und werde es in ähnlichen Fällen immer thun, um nach meinen Kräften dazu beyzutragen, daß man endlich aufhöre, auf Kosten des gesunden Menschenverstandes seinen Helden zu loben. Mozarts Talent bleibt groß, wenn er auch nach zehnmahligem Durchspielen erst Bachs u. a. schwere Tonstücke gespielt hat. Eher möchte ich folgender Erzählung Glauben beymessen. Johann Christian Bach,*) sagt man, habe den kleinen Mozart zu sich ans Klavier genommen, habe dann mit einigen Takten angefangen, dann Mozart fortfahren lassen, dann selbst wieder gespielt; — und so hätten Beyde durch wechselndes Spiel eine ganze Sonate mit einer solchen Präcision herausgebracht, daß jeder, der

*) Dieß ist der sogenannte Englische Bach, Sohn des großen Seb. Bach, Kapellmeister der Königin von England, geb. 1735, gest. 1782.

der ihnen zuhörte, meinte, das Stück würde nur von Einem vorgetragen. Ich bemerke hierbey nur das Eine, daß dieses Inpromptu wahrscheinlich eine freye Phantasie, oder eine sonatenähnliche Composition gewesen ist. Denn eine wirkliche Sonate aus dem Stegreif zu machen, dazu gehört schon außerordentlich viel, selbst wenn sie nur ein Einziger spielt, der sich nicht nach den Ideen eines Andern zu richten hat. Auf die Gesetze der Modulation muß dabey genaue Rücksicht genommen, das Thema muß streng durchgeführt werden u. s. w. Auch in dieser Erzählung findet also vermuthlich einige Uebertreibung statt.

Im Julius 1765 kehrte die Familie über Holland nach Frankreich und von da 1766 über die Schweiz nach Deutschland zurück. Nachdem Mozart auch in München allgemeinen Beyfall eingeerntet hatte, wo er, ohne ein Instrument zu gebrauchen, ein vorgesungenes Thema zu Papier brachte und ausführte, kam er mit den Seinigen, nach einer Abwesenheit von mehr denn drey Jahren, zu Ende Novembers 1766 wieder in

Salzburg an. 1768 spielten die Kinder in Wien vor Kaiser Joseph, und sogleich erhielt Mozart den Auftrag, eine opera buffa zu setzen. Sie hieß la finta semplice, wurde aber nicht aufgeführt, ob sie gleich den Beyfall der Kenner erhalten haben soll. Uebrigens ward Mozarts Talent immer bekannter. Bey den Capellmeistern Buono und Hasse, bey dem Dichter Metastasio, dem Fürsten Kaunitz und andern, ließ der Vater immer die erste, die beste italienische Arie aufschlagen und der Sohn setzte in Gegenwart dieser Personen die Musik mit allen Instrumenten dazu. Bey der Einweihung des Waisenhauses hatte er das Amt, das Offertorium und ein Trompetenkonzert componirt, und dirigirte als ein zwölfjähriger Knabe diese Musik in Gegenwart des kaiserlichen Hofes.

Das Jahr 1769 brachten sie wieder in Salzburg zu, bis endlich der Vater im December mit dem Sohne allein (der zuvor Conzertmeister beym Salzburgischen Hoforchester geworden war) eine Reise nach dem Vaterlande der Musik, nach Ita-

lien, antrat. Schon in Bologna fand Mozart einen enthusiastischen Bewunderer an dem großen Contrapunktisten, Pater Martini. *) Dieser erstaunte nicht wenig, als ihm der junge Künstler über jedes aufgegebene Fugenthema augenblicklich auf dem Claviere die Fuge ausführte. So unglaublich dieses Faktum jedem Kenner des Fugensatzes scheinen mag, so läßt es sich doch schwerlich leugnen, weil, ohne dasselbe als wahr anzunehmen, kaum die Möglichkeit dargethan werden kann, wie Mozart, einige Zeit nachher, in Florenz jede vom gelehrten Marchese Ligneville ihm vorgelegte Fuge vom Blatte spielen konnte. Denn ich für mein Theil glaube fest, daß der fertigste Clavierspieler keine Fuge vom Blatte zu spielen im Stande ist, wenn er mit seiner mechanischen Geschicklichkeit nicht tiefe Kenntniß des Contrapunkts verbindet, die gewöhnlichsten Arten der Ver-

*) Dieser Martini ist nicht zu verwechseln mit dem berühmten Spanier Vincenzo Martin, dem Verf. der cosa rara, des arbore di Diana, der Ifigenia, Ipermnestra u. s. w. Es ist wahrscheinlich eben der, welchen Hr. Gerber unter dem Namen Giambattista Martini als einen sehr gelehrten Musiker aufführt. S. Tonkünstlerlexikon s. h. v.

Versetzung des Fugenthema nicht wohl inne hat, und die Folge der Akkorde, die Fortschreitung der Intervalle, die Modulation u. s. w. nicht mit Einem Blicke überschaut. Mozart (er war jetzt 14 Jahr alt) muß also nothwendig damals schon diese Uebung in der Fugenkomposition besessen haben, um Fugen von fremden Verfassern vom Blatte zu spielen. Wie hatte er aber diese Fertigkeit in der Fugensetzkunst erlangt? — Bloß durch sein Genie? — Ohne besondern Unterricht? — Das läßt sich nicht annehmen, da die Gesetze der Fuge und die ganz eigne Form dieses Tonstücks zu entfernt liegen, als daß sie durch das bloße Gefühl oder Gehör eines vierzehnjährigen Knaben in ihrem ganzen Umfange erkannt werden könnten. Unser Mozart muß also auch in diesem Zweige der Composition einen guten Führer gehabt haben. Daß ihm übrigens bey jeder Art des musikalischen Unterrichts sein Genie trefflich zu Statten kam, wer wollte das leugnen? — Allein dieser Umstand kann meiner Behauptung keinen Eintrag thun.

Noch auffallendere Beweise von seinem ausgebildeten Talent gab Mozart in Rom. Er gieng nämlich mit seinem Vater in die Sixtinische Capelle, um das berühmte Miserere von Gregorio Allegri zu hören. Der allgemeinen Sage nach war es den päbstlichen Musikern, bey Strafe der Exkommunication, verboten, dieses Tonstück copiren zu lassen. Mozart nahm sich also vor, genau aufzumerken, und schrieb sogleich, was er gehört hatte, zu Hause auf. Am Charfreitage, wo das Miserere wieder gegeben ward, hielt er sein Manuscript im Hute und machte nun noch einige Verbesserungen an dem, was er geschrieben hatte. Dadurch erreichte er seinen Zweck. In einer Akademie sang er seine Arbeit am Claviere, und sein Lob ertönte überall, als der Castrat Christofori, ein Mitglied der Sixtinischen Capelle, die Copie dem Originale gleichlautend fand.

Nach einiger Zeit verlangte ihn der Pabst zu sehen, und machte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn, indem er ihm Kreuz und Breve ertheilte.

In

In Bologna wurde er mit einstimmiger Wahl als Mitglied und Maestro della Academia filarmonica aufgenommen. Man hatte ihn deßhalb eingeschlossen, und ihm eine Antiphona vierstimmig zu setzen gegeben. In einer halben Stunde war er damit fertig und erhielt das Diplom.

Nun eilten unsre Künstler, nach Mayland zurückzukommen, weil Wolfgang, bey seinem ersten Aufenthalte daselbst, sich zur Composition der dortigen ersten Carnevalsoper verbindlich gemacht hatte. Wäre er auf diese Weise nicht gebunden gewesen, so hätte er die Scrittura zur ersten Oper auch in Bologna, Neapel oder Rom erhalten können. Zu Ende des Oktobers 1770 kamen sie in Mayland an. Hier also componirte Mozart in seinem 15ten Jahre die Opera seria Mithridate, die zuerst schon am 26sten December und dann mehr als zwanzigmal nach einander aufgeführt wurde. Daß diese Arbeit allgemeinen Beyfall erhielt, läßt sich auch daraus abnehmen, weil die Impressa ihm sogleich den schriftlichen Akkord auf die erste Oper für das Jahr

1773 gab. *) Die letzten Tage des Carnevals brachten sie nun noch in Venedig zu, und kehr-

ten

*) Meines Wissens ist diese Composition, so wie viele andere von den Erstlingen der Mozartischen Muse, in Deutschland nicht sehr bekannt geworden, und gleichwohl ließe sich die allmählige Ausbildung Mozarts nur aus der Critik einer chronologischen Sammlung seiner frühern und frühesten Werke erkennen. Jede Biographie dieses Mannes muß also in dieser Hinsicht so lange unbefriedigend ausfallen, bis Männer, die aus der Quelle schöpfen können, es der Mühe werth halten, den stufenweisen Gang seines Genies aufzudecken.

Ein nicht ganz vortheilhaftes Urtheil über Mozarts frühere Compositionen findet sich in D. Burney's musikalischen Reisen, im dritten Bande S. 262. „Mein Correspondent, sagt Burney, berichtet mir über Mozart folgendes: Wenn ich nach der Musik, die ich von seiner Composition im Orchester hörte, urtheilen darf, so ist er ein Beweis mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich, als vortrefflich sind.“ Uebrigens sagt eben dieser Correspondent, der Mozart 1772 in Salzburg hörte, daß „dieser junge Mann, der durch seine Kenntniß der Musik und durch seine praktische Fertigkeit, als Kind, ganz Europa in Verwunderung gesetzt habe, noch immer ein großer Meister auf seinem Instrument sey.“ Auch bestätigt Burney, daß Mozart zu Mayland eine Oper auf das Beylager des Erzherzogs mit der Prinzessin von Modena komponirt habe, und von dem nämlichen Theater engagirt worden sey, eine neue Oper fürs künftige Carneval zu setzen. Ungeachtet jenes kleinen Tadels ist doch also soviel gewiß, daß Mozarts Arbeit in Italien großen Beyfall erhalten habe.

ten dann nach Deutschland zurück mit dankbarer Erinnerung an die Aufmerksamkeit, womit man ihnen überall in Italien begegnet war.

Als Mozart mit seinem Vater im März 1771 in Salzburg anlangte, fand er einen Brief des Mayländischen Grafen Firmian, der ihm im Namen der Kaiserin Maria Theresia auftrug, die große theatralische Serenata, Ascanio in Alba, zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand zu schreiben. Er übernahm dieses Geschäft und reiste dann im August mit seinem Vater wieder auf einige Monate nach Mayland, wo während der Vermählungsfeierlichkeiten immer mit einer von Hasse komponirten Oper und mit der Serenate abgewechselt wurde.

Zur Wahl des neuen Erzbischofs in Salzburg setzte er im Jahre 1772 die Serenate: il sogno di Scipione, und brachte darauf den Winter mit dem Vater in Mayland zu, wo er für das Carneval 1773 die Opera seria: Lucio Sylla schrieb, welche sechs und zwanzigmal nach ein-

an-

ander gegeben wurde. Im Frühlinge des Jahres 1773 war er wieder in Salzburg

Einige Reisen, die er in diesem und dem folgenden Jahre nach Wien und München mit seinem Vater machte, gaben Gelegenheit zur Verfertigung mehrerer vortrefflichen Arbeiten, als: einer opera buffa, la finta Giardiniera, zweyer großen Messen für die Münchner Hofkapelle u. s. w. Im Jahre 1775 hielt sich der Erzherzog Maximilian in Salzburg auf — bey welcher Gelegenheit Mozart die Serenata: il Re Pastore, setzte.

1777 reiste er nach Paris, und kehrte 1779 zu seinem Vater zurück. Merkwürdig, obgleich sehr natürlich, ist, daß der an italienische Melodien gewöhnte Künstler der französischen Musik keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen konnte.

Im November des nächsten Jahres schrieb er in München für das folgende Carneval die Opera seria Idomeneo, und reiste von da nach

Wien,

Wien, wohin ihn sein Fürst, der Erzbischof von Salzburg, der sich eben dort aufhielt, gerufen hatte. Seit dieser Zeit, also seit seinem vier und zwanzigsten Jahre, lebte er in Wien und trat in kaiserliche Dienste. Welchen Beyfall ihm hier seine Sonaten, seine Quartette, seine Conzerte, seine kleinern Lieder und seine größern Opern erworben haben, ist bekannt. Zwar verfolgte auch ihn der Neid, besonders suchten die Italiener *) seinen Ruhm zu schmälern; aber sei-

*) Hr. Prof. Niemtschek in der schon angeführten Lebensbeschreibung sagt in dieser Rücksicht Folgendes: „Wenn es wahr ist, was man allgemein als wahr erzählt, und was sich, bey so vielen glaubwürdigen Zeugen, freylich nicht in Zweifel ziehen läßt: Daß welsche Sänger aus Haß, Neid und niedriger Cabale sich alle Mühe gegeben hätten, die opera buffa: le nozze di Figaro bey ihrer ersten Vorstellung durch vorsetzliche Fehler zu stürzen: so kann der Leser daraus schließen, wie sehr die ganze Faktion der italienischen Sänger und Componisten jetzt die Ueberlegenheit des Mozartischen Genies fürchtete. Dieser feige Bund verdienstloser Menschen blieb, bis an das frühe Ende des unsterblichen Künstlers, in voller Thätigkeit, ihn zu verleumden und seine Kunst herabzusetzen. Welchen Kampf hatte Mozart zu bestehen, bis er vollkommen triumphirte!“

„Man

seine Verdienste glänzten zu hell, als daß die arglistige Cabale sie ganz hätte verdunkeln können. Gleichwohl wurde Mozarts Werth in Böhmen weit lebhafter anerkannt als in Wien; auch schrieb er die Meisterwerke Don Giovanni und la Clemenza di Tito für das Prager Theater. Die letztere Oper, die Zauberflöte, ein Clarinettkonzert, eine Freymaurerkantate, und das vortreffliche Requiem komponirte er nach der glaubwürdigen Angabe des Herrn Prof. Niemtschek — in den vier letzten Monaten seines Lebens!! Doch konnte er das Requiem nicht vollenden, legte aber dadurch sehr deutlich an den Tag, daß ihn seine Theaterkompositionen für die Kirche nicht verdorben hatten. Mit wieviel ähnlichen Arbeiten würde er die Freunde der Kirchenmusik nicht beschenkt haben, wenn der Tod ihn nicht so früh uns entrissen hätte! Denn leider erst kurz vor seinem Ende erhielt er

die

„Man erzählt, daß die Sänger durch eine ernste Warnung des Monarchen zu ihrer Pflicht gewiesen werden mußten, da Mozart voll Bestürzung zwischen dem ersten Akt in die Loge kam und Ihn auf ihre Bosheit aufmerksam machte.“

die Bestallung zum Capellmeister an der Stephanskirche. Vorher hatte er, um sich und seine Familie zu erhalten, für Theater und Conzerte schreiben müssen, indem seine Besoldung als k. k. Capellmeister in — 800 Gulden bestand!!!

Ich füge nun, meiner Absicht gemäß, einen Versuch über Mozarts Manier hinzu — einen Versuch, den man um so eher für das, was das Wort sagt, nehmen wird, wenn man die Größe des Genies betrachtet, welches er angeht. —

Es scheint mir eine sehr wahre Behauptung zu seyn, daß empfindsame Schriftsteller sowohl, als darstellende Künstler am liebsten und am glücklichsten diejenigen Empfindungen bey Andern hervorbringen, welche bey ihnen selbst das Uebergewicht haben, und also die herrschenden genannt werden können. Man suche in den Werken großer Dichter diejenigen Stellen auf, welche vor allen andern Bewunderung verdienen, und die

Her=

Herzen des größten Theils der Leser am mächtigsten ergreifen; man bemerke die Gegenstände, deren Ausführung großen Historienmalern am trefflichsten gelungen ist, — und sey dabey auf die Behandlung dieser Gegenstände im Einzelnen aufmerksam; man denke darüber nach, welche Rollen ein Schauspieler am treuesten und natürlichsten darstellt; man achte bey der Anhörung der Arbeiten eines Tonkünstlers auf diejenigen Stellen, wo derselbe seine Kunst und sein Genie, beydes in seinem ganzen Umfange, gezeigt hat; — und nun vergleiche man Temperament und Charakter und das ganze Vorstellungs- und Empfindungssystem dieser Künstler — in so weit man dasselbe aus Umgang oder aus mündlichen und schriftlichen Nachrichten kennt — mit den Empfindungen, welche sie in ihren Werken am natürlichsten und wahrsten ausgeführt haben: und man wird zwischen diesen Empfindungen und zwischen der wirklichen Beschaffenheit ihres Herzens eine sehr auffallende Aehnlichkeit finden. Und eben so läßt sich, meines Bedünkens, umgekehrt von der gewöhnlichen Stimmung

eines Künstlers, von den vorzüglichsten Neigungen desselben und von der Art und Weise, wie er diese Neigungen befriedigt, auf den Geist schließen, der in seinen Arbeiten wehet. Vielleicht führt mich der Glaube an diese Wahrheit nicht irre, wenn ich ihr bey der Beantwortung der Frage einigen Einfluß verstatte: Welche Gattung von Empfindungen ist in Mozarts Tonstücken die herrschende?

Nun aber weis man ohne mein Erinnern, daß nicht immer die Empfindung des Erhabenen, sondern weit öfter die des Schönen aus Mozarts Neigungen hervorleuchtete. Schon in seiner frühesten Kindheit knüpfte er süße Bande der Freundschaft. „Habt ihr mich auch lieb?“ fragte er die Personen, mit denen er umgieng, zu wiederholtenmalen täglich, und helle Thränen glänzten in seinen Augen, wenn man aus Scherz die Frage verneinte. In Florenz hatte er in seinem vierzehnten Jahre die Bekanntschaft eines jungen Engländers, Thomas Linley, gemacht. Die Zärtlichkeit zwischen beyden erreichte einen

so hohen Grad, daß sie bey ihrer Trennung, die nach wenig Tagen erfolgte, durch nichts getröstet werden konnten. — Die beständige Beschäftigung mit der Kunst verstärkte seine Gefühle und machte ihn für jede Art des Eindrucks empfänglicher. So war es denn sehr natürlich, daß er keinem seiner Triebe mit mehr Mühe widerstehen konnte, als demjenigen, der die Menschen an einander kettet und Liebe in allen ihren Gestalten erzeugt. Daß nun diese herrschende Stimmung seines Herzens auch auf seine Kunst übergieng; daß er jedes Tonstück leer und unschmackhaft fand, welches dieser Stimmung nicht entsprach; daß er in jeder bloß künstlichen Composition zwar die Gelehrsamkeit nicht verkannte, die darin sichtbar war, aber sich doch nie selbst in ähnliche Arbeiten einließ, oder ihnen wenigstens, wenn er sie nicht vermeiden konnte, einen dem Ohre gefälligern, dem Herzen wohlthuendern Anstrich gab — — wer könnte sich im geringsten hierüber wundern? Ich sage daher gewiß nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß die Empfindungen des Schönen (der Liebe) im Ganzen

zen

zen genommen in Mozarts Tonstücken die herrschenden sind, daß er sie selbst seinen erhabensten Compositionen zumischt, und daß er immer dann am originellesten komponirt, wenn er diese Empfindungen ausmalen *) kann.

Es ist nicht schwer, die Belege zu dieser Behauptung in Mozarts Werken überhaupt und besonders in denenjenigen aufzufinden, welche Vokalkompositionen enthalten und also die jedesmalige Hauptempfindung am bestimmtesten angeben. Und welches richtige Kunstgefühl ist in allen diesen Arbeiten sichtbar! In welchem Umfange zeigt sich hier das große Genie! Wie erhob sich hier Mozart, in Absicht auf die Mannichfaltigkeit seiner Melodien, über viele der bewunderteſten Tonkünstler! Nicht genug, daß er jetzt die hoffnungslose, dann die ruhige Liebe, dann eben diese Leidenschaft in ihren wonnigsten Ergießungen malt — nein, er schildert

*) Ich bemerke ein für allemal, daß dieser Ausdruck: ausmalen sich nicht auf die sogenannte musikalische Malerey bezieht.

dert sie auch nach den verschiedenen Graden ihrer Stärke, und gleichsam dramatisch nach allen Charakteren und Situazionen. Und so klagen bey ihm die Liebenden anders, deren Sinn auf das Schöne, und anders diejenigen, deren Hauptstimmung auf das Erhabne gerichtet ist; anders drücken sie sich aus beym wirklichen oder anscheinenden Verlust des geliebten Gegenstandes, anders bey der völligen Hoffnungslosigkeit, erhört zu werden. Das Einemal bleiben ihre Gefühle gleichförmiger, ein Andermal werden sie durch ängstliche Besorgnisse noch schmerzhafter. Jetzt erhebt sie die Hoffnung in etwas, um sie dann desto tiefer herabsinken zu lassen; dann lösen sie sich ganz in stillere und lautere Freude auf; dann brechen sie in Wuth und Verzweiflung aus. Kurz Mozart war Meister in dem, was man die musikalische Haltung der Hauptempfindung nennen könnte. Folgende kurze Zergliederung einiger seiner bekanntesten Vokaltonstücke mag dieß erläutern.

Ich will mit dem berühmten Quintett der Oper Cosi fan tutte: Sento Iddio den Anfang machen. Die Veranlassung dazu sind zwey Liebhaber, welche, um die Treue ihrer Damen zu prüfen, vorgeben, sie müßten in den Krieg. Dichter und Künstler benutzten diese Scene, um einen rührenden Abschied zu schildern. Das bittere Gefühl der Trennung und Schmerz über den Wechsel des Schicksals ist die Hauptempfindung darin, die aber durch die etwas ruhigere Aeußerungen der beyden Jünglinge und durch die beynahe komischen Tröstungsversuche und das finem lauda des Philosophen vortrefflich gehalten und gleichsam schattirt wird. Die Modulation ist bey aller ihrer Simplizität durch einige nahe liegende Ausweichungen auffallend und originell. Denn das ist überhaupt der Charakter der Mozartschen Tonstücke, daß sie im Ganzen genommen den strengsten Gesetzen der Modulation folgen, aber durch plötzliche Uebergänge, die mehrentheils nicht allzufern liegen, und sich sehr bald wieder in den Hauptton verlieren, den Zuhörer so überraschen, daß er im ersten Augenblicke

 meint,

meint, der Künstler habe sich über alle bisher anerkannte Regeln der Tonartenfolge hinweggesetzt. So verhält es sich mit der Ouvertüre der Zauberflöte, so auch mit obigem Quintett.

Die Haupttonart ist es dur. In dieser beginnen die beyden Jünglinge und kündigen die Trennung und ihren Schmerz darüber an. Alfonso, der Philosoph, ermuntert sie zur Standhaftigkeit und schließt daher in der Quinte b dur. Nun fallen die Mädchen ein mit einer schmelzenden Melodie über die Worte: „Ach so grausam mich verlassen.“ Sie bleiben anfangs in b; bald aber wird ihre Empfindung bitter, indem sie das Wort: „verlassen“ noch einmal wiederholen und hinzufügen: „Trennung, wagst du sie zu denken?“ Sie gehen daher sogleich aus der Dominante von b dur in den Dreyklang der Sexte der Tonart b moll, moduliren mit ängstlich abgebrochenen Melodien vier Takte hindurch in dieser Tonart und schließen dann darin. Jetzt tritt die ruhige Empfindung der Jünglinge ein. „Beschuldigt,“ sagen sie, „das Schicksal, nicht

uns, wenn wir euch verlassen.“ — Sie fangen — und wer fühlte nicht die Wirkung dieses Contrasts — ohne weitere Vorbereitung sogleich in b dur an. Die Mädchen bleiben jetzt in dieser Tonart, denn sie bitten nur, doch wächst auch hier wieder ihre Empfindung — sie erwähnen ihren jammervollen Zustand, und sehr passend tritt der Quartsextenakkord von b mit der kleinen Sexte ein. Nun folgt ein stärkerer Kontrast, den die Begleitung durch eine schneidende Secundseptime ankündigt. „Haben wir nicht recht, sind unsre Mädchen nicht treu?“ sagen die Jünglinge bey Seite zum zweifelnden Philosophen. Die Modulation bleibt hierbey in b. Nur piano, antwortet Alfonso, und schließt mit seinem *finem lauda* recht passend in der Haupttonart es. Dieses ganze Zwischengespräch, so sehr es sich dem Komischen nähert, ist bey alledem nicht im gewöhnlichen Bouffontone gesetzt — bloß, damit die Haltung des Ganzen nicht verloren gehe.

Gemäßigter, als vorher, klagen nun die Mädchen über die Härte des Schicksals, das die Wünsche

 der

der Sterblichen vereitelt. Da dieser Gedanke für alle paßt, so fallen sie (nach dem ersten Takte) chormäßig bey. Die Melodie ist hinreißend sanft und dem Sinne der Worte im Ganzen gemäß; aber auch nur im Ganzen. Denn, was bey Mozart öfters der Fall ist, er opfert lieber die Worte auf, als eine schöne Melodie, wofern die letztere nur auf die herrschende Hauptempfindung paßt. Hier z. B. hat er die Worte: Il destin cosi defrauda le speranze de' mortali so behandelt, als wäre mit defrauda ein völliger Sinn aus, und als finge mit le speranze ein neuer, nur ähnlicher, Satz an. Das ist eigentlich nicht zu entschuldigen — und gleichwohl versöhnt man sich so gern mit dem Künstler, wenn man daran denkt, daß man diesem Fehler eine der lieblichsten Melodien verdankt! Und welcher Drang der Empfindungen herrscht in dieser ganzen Stelle wegen der verschiedenen Bewegungen der einzelnen Stimmen und wegen der gesteigerten Repetition des Worts: Hoffnung — und dennoch sind die Grundbässe so simpel und gewöhnlich!

Nun

Nun erreicht die Klage einen höhern Grad. „Ach! wer," rufen alle aus, „wer kann bey so vielen Leiden das Leben noch lieben?" Mit dem scharfaccentuirten Ah! geht der Künstler (aus es dur) sogleich in das verwandte düstere C moll, tanti mali setzt er in as dur, dann modulirt er durch f moll nach der Dominante von es. Durch den letzteren Schwung erhält der Gang eine sehr heroische Wendung, welche großen Effekt thut, ob man gleich noch fragen dürfte: ob sie so ganz hieher gehört! — Der Künstler scheint das gefühlt zu haben. Denn er repetirt den ganzen Gedanken mit einer weniger rauschenden und sanfteren Melodie (die in es dur anfängt, und kurz darauf in c moll anhält.) Um sich aber doch nicht so zu widersprechen, läßt er das Eine Wort: chi? noch einmal fortissimo eintreten, und zwar auf dem Dominantenakkord von b dur.

Sehr passend werden nun — der Haltung des Ganzen wegen — die Bitten der Mädchen, nebst den seitwärts gegebenen Winken der Jünglinge und den Zweifeln des Philosophen wiederholt.

holt. Dann folgen wieder die gemeinschaftlichen Klagen über die Täuschungen des Schicksals — und den völligen Schluß des Quintetts macht der obige Gedanke: Ach! wer kann bey so vielen Leiden u. s. w. nur daß diese Worte ganz zuletzt so modificirt werden, daß hier der vorhin geäußerte Vorwurf gar nicht mehr Statt hat. Denn sie werden in den schmelzendsten, zärtlichsten Melodien der Liebe vorgetragen, in Melodien, die zugleich eine gewisse Beklemmung verrathen, welche sich nur empfinden, nicht beschreiben läßt. Wie natürlich, bleibt nun der Künstler in es dur und schließt darinne.

Das mit Recht so beliebte Terzett der Zauberflöte: „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehen? u. s. w." wird ebenfalls, wie bekannt, durch einen Abschied veranlaßt. Aber der Künstler hat darin die Empfindung der Liebe ganz anders gehalten und ausgeführt. Die Melodien sind, bey aller ihrer hinreißenden Sanftheit, tragischer, melancholischer; die Stimmung der handelnden Personen ist feyerlicher. Auch sind die Charak-

tere

tere sehr verschieden. Sarastro zeigt sich als ein erhabener und zugleich innig theilnehmender Weise. Tamino verbindet mit seiner Liebe ein gewisses ruhiges Vertrauen auf den Schutz der Götter. Aus Pamina allein spricht bloß die zärtlich klagende Liebe. Und wie trefflich wußte Mozart diese abweichenden Empfindungen so mit einander zu verbinden, daß eine die andere hebt, oder vielmehr, daß die Gefühle des Mädchens nie überstimmt werden. Denn Pamina ist hier die Hauptperson. Sie zu beruhigen, ihr einen erwünschten Ausgang der angstvollen Katastrophe zu versprechen, darauf sollte alles abzwecken. Die nähere Zergliederung mag dieß deutlicher zeigen.

Das Stück geht aus b dur. In Rücksicht der Modulation gilt auch hier die obige Bemerkung. Wer nämlich dieß Terzett zum erstenmale hört, geräth in Versuchung, zu glauben, Mozart sey darin in die fernsten Tonarten ausgewichen. Allein diese bewundernswürdige Täuschung schwindet bey der genauern Ansicht der einzelnen

Sätze.

Sätze. Auch in diesem Kunstwerke also, das so frappante Uebergänge hat, finden wir im Ganzen genommen, außer b dur nur noch die Tonarten f dur, g moll, es dur und c moll — die bekanntlich alle mit b im ersten Grade der Verwandtschaft stehen.

Sehr simple Melodien machen den Anfang. Der Pamina fragende Ausrufung:*) „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?“ kündigt die Hauptempfindung an. Sie ist sehr richtig deklamirt, und neigt sich nach f. Die bestimmte Antwort des Sar. schließt beruhigend in f. Eben so verhält es sich mit der folgenden schon affektvollen Aeußerung des Mädchens: „Dein warten tödtliche Gefahren.“ Diese Worte machen einen unvollkommenen Schluß in es; Tam. antwortet mit einem ruhigen Wunsche an die Gottheit: „Die Götter mögen mich bewahren!“ und geht deß-

*) Ich weiß keinen bessern Ausdruck, um diejenigen Fragen zu bezeichnen, bey denen man ungewiß ist, ob man sie durch ein Frage- oder Rufzeichen andeuten soll. Pflegen doch neuere Schriftsteller in solchen Fällen zum ? ein ! zu setzen, oder umgekehrt.

deßwegen zurück nach b. Schmerzhafter giebt nun Pam. ihre vorige Besorgniß zu erkennen und schließt jetzt mit einem vollkommenen Schluß in es. Sie zu beruhigen, begleitet Sar. den Tam., als dieser etwas eindringender seinen Wunsch wiederholt; beyde endigen, wie zuvor in b. Noch immer verfolgt Pam. ihren trüben Gedanken: „Du wirst dem Tode nicht entgehen!“ spricht sie. Ein andrer Componist hätte diese Worte vielleicht in einer Molltonart oder doch in bangern Melodien ausgedrückt — oder wäre wohl gar hier schon in eine feyerlichere Durtonart übergegangen! — Mozart macht es anders. Er führt den Gesang nach f dur; die Melodie selbst mahlt, an und für sich, mehr Zärtlichkeit, als Furcht — nur durch die simple Ausweichung erhält sie einige Lebhaftigkeit. Warum, hör' ich fragen, diese Vernachlässigung des in den Worten liegenden Sinnes? Antw: Der Haltung des Ganzen wegen. Denn da Tam. und Sar. gefaßt und mit Ergebung in ihr Schicksal einfallen: „(Der Götter Wille mag geschehen,“ sagen sie) so würde der Contrast zu groß geworden seyn, wenn Pa-

mi-

mina's Gedanke an den Tod ganz ausgemalt worden wäre. Auch wäre dadurch die stufenweise Verstärkung der Empfindung gehindert worden, die dieses Tonstück so anziehend macht. — Pam. macht einen unvollkommenen Schluß in c, die Antwort ihrer beyden Freunde geht in einer unbeschreiblich sanften Melodie nach f zurück.

Durch diese Antwort nicht beruhigt, fängt sie jetzt an, Tamino's Liebe zu bezweifeln. „O liebtest du," sagt sie, „wie ich dich liebe; du würdest nicht so ruhig seyn." — Eine schwärmerische Melodie in g moll! Tamino's gewisse männliche Versicherung seiner Treue (in es dur), von Sar. begleitet, wird dadurch auffallend hervorgehoben.

Und nun steigt die Empfindung aller — denn der Augenblick des Scheidens ist da. Sar. verkündigt ihn mit den Worten: „die Stunde schlägt" u. s. w. das düsterfeyerliche c moll konnte nicht besser angebracht werden, als hier geschieht. — Noch hat er nicht ausgesprochen,

so

so fallen die beyden Liebenden, in eben der Tonart, mit einer rührenden Klage über die Leiden der Trennung ein. Die Sätze werden, nach einer gewöhnlichen Versetzung der Melodie — wiederholt.

Jetzt ruft Sar. ihnen noch einmal zu: Tam. muß fort! — So wird der Drang der Empfindungen immer größer. Alle drey singen in beständigen Unterbrechungen und kanonischen Sätzen. Pamina's Gefühl ist das lebhafteste und contrastirt vortrefflich mit der langsamen feyerlichen Deklamation des Weisen: „die Stunde schlägt!“ — die Modulation neigt sich aus es dur nach f dur; der vermittelnde Akkord ist eine sehr passende Sexte auf des (statt d). Nun erhält Tam., der vorher nur begleitet hatte, die Hauptmelodie. „Wie bitter sind der Trennung Leiden!“ ruft er aus. Seine Melodie ist herzergreifend. Ein übermäßiger Sextenakkord auf ges liegt zum Grunde. Auflösung in f. Die Unterbrechung der Pam., die den Namen ihres Lieblings ausruft, und Sarastros fortgesetztes

„Er

„Er muß fort!“ — alles dieß gewähret ein Ganzes, das nicht reiner hätte zusammenstimmen können. Denn Sarastros erhabene Gänge verdrängen die Hauptempfindung der innigen Liebe nicht — sie mischen ihr nur etwas Feyerliches bey.

Jetzt erinnert sie Sar. etwas lebhafter, daß sie sich trennen müssen. Seine kräftige Melodie wird nach einander, in einer schönen Steigerung, von den beyden Liebenden nachgeahmt, nur daß ihr Pam. die zärtlichste Wendung giebt. Zwey Septenakkorde aus der Tonart b liegen zum Grunde. Darauf folgt der nämliche Gedanke eine Terze tiefer und schließt vollkommener in b.

Nun nähern sie sich dem eigentlichen Abschiede. (Verweilung in b.) In den innigsten Melodien rufen die Liebenden einander zu:

Pamina }
Tamino } lebe wohl!

Oft und mit immer steigender Wärme wiederholen sie diese Worte, so daß Sar. sie an die strenge

Noth=

Nothwendigkeit, sich zu trennen, immer lebhafter erinnern muß. Er thut dieß in kräftig gebrochenen Sextenakkorden. (Schluß in b.)

Dennoch ist die Scene noch nicht zu Ende. Die Hoffnung des Wiedersehens soll die Scheidenden begleiten. Aber, um diese süße Hoffnung recht eindringend darzustellen und sie gleichsam über alle Schmerzen triumphiren zu lassen, waren noch einige schmerzhaftere Aeußerungen der Liebenden nöthig. Deßwegen muß zuerst Sar. noch einmal sagen: „die Stunde schlägt!" Er fängt in b an. Dann folgt ein klagender Ausruf der beyden Scheidenden, Sehnsucht nach Ruhe ausdrückend. Des Weisen Erinnerung und der nämliche Ausruf der Liebenden wird mit derselben Melodie in c moll wiederholt. Um die Empfindung immer höher zu spannen, ruft Sar. noch einmal: „die Stunde schlägt!" und geht schnell in den Dominantenakkord von g moll über. Tam. und Pam. begleiten ihn. Der Effekt, den in dieser Tonart das: „kehre wieder!" welches sie sich einander zurufen, macht, ist unbeschreiblich.

Nun

Nun erst giebt ihnen der Weise die Hoffnung, sich wiederzusehen. Um diesen wichtigen Gedanken recht auffallend darzustellen, läßt der Künstler die Melodie ohne alle Vorbereitung sogleich in den Dreyklang von es dur eintreten. Die Liebenden fassen den tröstenden Gedanken sogleich auf und wiederholen ihr: „Kehre wieder!" in einer längern Melodie, die den Kampf der Liebe und die Hoffnung des Wiedersehens gleich eindringend ausmalt. Den Schluß des Satzes (in b) begleitet Sar., indem er die Worte: „Wir sehen uns wieder!" in simpeln Grundpässen vorträgt.

Nun schweigt der Gesang. Die Instrumente bereiten durch einige kräftige Akkorde den letzten völligen Schluß in der Haupttonart b vor; — und nun endigt der Gesang mit einem zweymal wiederholten Lebewohl der Liebenden, das nur von dem eben so feyerlichen als tröstenden Zuruf des Weisen: „Wir sehn uns wieder!" unterbrochen wird.

Gern ließ ich mich in eine ähnliche Zergliederung anderer Mozartschen Tonstücke ein, um zu zeigen, wie

wie vortrefflich der Künstler die Hauptempfindung zu halten weiß! — allein dadurch müßte diese Charakteristik zu einem Buche anwachsen. Ich begnüge mich daher damit, nur noch auf seine Compositionen im Allgemeinen aufmerksam zu machen, und werde zugleich einige Bemerkungen hinzufügen, welche theils — den oben behaupteten Satz erläutern sollen, daß er die Empfindungen des Schönen (der Liebe) in die meisten seiner Arbeiten, selbst in die erhabendsten verwebe; theils — einige, mehr äußere (formale) Eigenthümlichkeiten seiner Werke betreffen.

Nicht bloß im Ausdruck der sanften klagenden Liebe, sondern auch in der Darstellung der schmerzhaftesten, an die Verzweiflung gränzenden Aeußerungen dieser Leidenschaft — verdient Mozart Bewunderung.

Und hier ist es, wo er die Empfindungen des Schönen am allermeisten mit den Empfindungen des Erhabenen verbindet. Dieser Uebergang, diese Verbindung ist sehr natürlich. Denn wie

leicht geräth der, welcher ohne Hoffnung liebt, auf den Gedanken an Tod und Grab und Unsterblichkeit! Wie oft begeistert die Liebe zu großen Entschlüssen, zu kühnen Unternehmungen! Mozart würde also ein sehr unvollkommener Sänger der Liebe seyn, wenn er sie nicht auch in denjenigen Ausbrüchen zu schildern verstünde, wo sie sich in einer größern und erhabneren Gestalt zeigt. Es entsteht dann eine gemischte Empfindung, welche mehr oder weniger vom Erhabenen oder vom Schönen in sich enthält, je nachdem der Charakter und die Lage der handelnden Person die größere Beymischung des Erhabenen oder des Schönen erfordert. *) Es versteht

*) Gewiß ist hier die Sprache zu arm, um jede aus dieser Mischung hervorgehende Empfindung mit einem passenden Worte zu bezeichnen; — und, wenn ich nicht irre, so ist dieß die große Lücke in den bekannt gewordnen Aesthetiken, die noch ausgefüllt werden soll. Die Musik ist unter allen schönen Künsten vielleicht diejenige, welche den Beobachter des menschlichen Herzens solche Mischungen am deutlichsten bemerken läßt. Denn es giebt kein Tonstück von einem guten Meister, worin nicht eine Art von Contrast statt fände; und ich behaupte gewiß nicht zu viel, wenn ich sage: es verhält sich mit den Melodien, wie mit den Farben; bey beyden ist die Vermischung nöthig, um einen Gegenstand vollkommen darzustellen.

steht sich also von selbst, daß ich mit dem Satze: in Mozarts Compositionen seyen die Empfindungen des Schönen die herrschenden, nicht soviel habe sagen wollen: man treffe nur diese Empfindungen in seinen Tonstücken an. O nein! Um die Liebe in ihrem ganzen Umfange, in allen ihren Gestalten, darzustellen, mußte er auch solche Empfindungen hinzumischen, in welche der Liebende, als solcher, leicht übergeht. So geschieht es denn, daß Mozart oft so erhaben wird, als je ein Componist es war. Nur ist das Erhabene in seinen Werken von ganz eigner Art. Denn die Empfindungen des Zärtlichen stralen immer hindurch.

Selbst in seinen Kirchencompositionen scheint er mir hievon nicht abzuweichen. Man höre, man zergliedere sein mit Recht so bewundertes Requiem. Welches sind die Hauptgedanken darin? — Ist es bloß die strafende Gerechtigkeit Gottes, die uns der Künstler singt? — Gewiß nicht; die verzeihende Liebe des Vaters leuchtet eben so deutlich daraus hervor — ja,

 die-

Staatliche Bibliothek Bamberg

diese Liebe malt er so rührend, so eindringend, daß sie als die herrschende Hauptempfindung des Tonstücks *) betrachtet werden muß.

Man werfe nicht ein, daß diese Liebe Gottes von einer ganz andern Art sey, als die menschliche. Das ist wahr. Aber ob sie sich durch menschliche Töne anders ausdrücken läßt, als die veredelteste menschliche Liebe — möchte wohl einem großen Zweifel unterworfen seyn. Kurz, in Mozarts Compositionen ist selbst das Erhabene meistentheils mit dem Zärtlichen verbunden. Beweis genug, daß die letztere Empfindung in seinem Herzen und in seinen Arbeiten die herrschende Führerin gewesen sey.

Wollte man dieses leugnen, so antworte man doch auf folgende Frage: warum Mozart nicht das Erhabene mit andern Empfindungen verbinde? Warum er es nicht — etwa wie Haydn

in

*) Hätte Mozart das Requiem ganz vollenden können, so würde dieß noch in die Augen fallender seyn. Die ganze Anlage dieses Meisterstücks läßt mich das vermuthen.

in den sieben Worten — mit einer Art von philosophischer Melancholie schattire? (und also mit einer ganz andern Traurigkeit, als diejenige ist, welche von Liebe herrührt —) Warum er es ein andermal nicht so modifizirt, daß bloß das Prächtige, Pompöse daraus hervorgeht? (wie dieß bey Salieri so oft der Fall ist —) Oder so, daß dadurch bey dem Zuhörer höchstens nur Muth zu Sturm und Schlacht dadurch angefacht wird? —

Man betrachte die Ouvertüre der Zauberflöte. Etwas Erhabneres und Feyerlicheres als die Introduktion und die beym Schluß des ersten Theils derselben angebrachten gehaltenen Akkorde, läßt sich schwerlich denken. Aber man möchte auch wohl keine schmelzenderen Gesänge der Liebe finden, als die eingemischten Flötengänge u. s. w. Vielleicht führte Mozart die streng angefangene Fuge darum nicht eben so streng durch, weil er dann beständig hätte erhaben bleiben müssen! Aber, wirft man ein, warum führt er an andern Orten, z. B. im Requiem, seine Fugen streng

 durch?

durch? — Ich antworte: Die Fugen des Requiem sind ja nicht das ganze Requiem; sie sind nur ein Theil desselben. Herrschen also nur in andern Parthien dieses großen Tonstücks Empfindungen des Eigentlichschönen, so konnte Mozart immer in einem andern Theile desselben, in den Fugen, ganz erhaben seyn. Allein die genannte Ouvertüre macht für sich ein Ganzes aus; und hier thut er gleichsam im Kleinen, was er dort im Großen that — er bringt nach einem erhabenen Satze wiederum das Schöne an.

Vielleicht ist hiermit das Räthsel gelöset, warum Mozart ungern bloße Fugen schrieb; d. h. solche Compositionen, wo die Fuge das ganze Tonstück ausgemacht hätte. Er würde ja dann nur die Empfindungen des Erhabenen ausgedrückt haben! Nein, wenn er Fugen schreibt, so bringt er sie nur da an, wo er dadurch das Schöne desto mehr erhöhen kann, oder da, wo die Empfindung der Liebe aufflammt und ins Erhabene übergeht. Doch verläßt er im letztern Falle meistentheils die ängstliche, steife Form der Fuge,

und wählt lieber die freyere canonische Schreibart, besonders wenn er fürs Theater komponirt. Die Darstellung der Charaktere wird dadurch natürlicher, es entsteht mehr Handlung, und eine mehr stufenweise Erhöhung des Affekts. Belege hiezu findet man in den meisten Finalen seiner Opern, besonders in dem berühmten Finale des ersten Akts der Oper Don Giovanni. Die herrschende Hauptempfindung im letztern Tonstück ist gekränkte Liebe, die bis zur Verzweiflung steigt und am ertappten Beleidiger sich zu rächen wünscht. Gern zergliederte ich dieses hinreißende Produkt des Mozartischen Genies; allein die engen Grenzen einer Skizze verhindern mich daran. Nur das Eine bemerke ich dabey, daß, ungeachtet der Verschiedenheit der einzelnen Charaktere, dennoch die größte Einheit darin herrscht und herrschen konnte. Warum? weil die Verzweiflung alle noch so verschiedene Leidenschaften einander ähnlich macht. Unmöglich ist diese Einheit, wenn dem Zuschauer oder Zuhörer zwey Leidenschaften von ganz entgegengesetzter Art dargestellt werden. Er weis dann nicht, worauf er aufmerksam seyn, mit wem

er

er empfinden soll. Auch Mozart ist also gewiß nicht zu entschuldigen, wenn er (in mehrern seiner Opern) auf der Einen Seite zwey Personen in den schmelzendsten Melodien der Liebe aufführt, und im nämlichen Moment auf der andern Seite zwey Personen im Affekt des Zorns u. s. w. darstellt. Hier ist nicht Contrast, sondern Widerstreit, (non contrarium, sed contradictorium.) Und ob man gleich nicht umhin kann, in solchen Fällen die Künstlichkeit des Tonsetzers und seine Fertigkeit im Contrapunkt zu bewundern, so vermißt man doch wahre Kunst, wahren Geschmack. Daß doch die größten Musiker es nicht lassen können, auf Kosten der feinen Empfindung durch leere Künsteleyen den Dank und den Beyfall noch vermehren zu wollen, den man ihnen auch außerdem so gern zollt!

Ich kann mich nicht enthalten, noch an ein kleines Tonstück zu erinnern, worin Mozart die bis zur Verzweiflung hoffnungslose Liebe meisterhaft schildert. Es ist das Allegro der Dorabella in Cosi fan tutte: Smanie implacabili,

che

che m'agitate etc. Der Drang der angstvollen Empfindungen, der hier herrscht, ist unbeschreiblich. *) Das Stück geht aus es dur und das Akkompagnement hat von Anfang bis zu Ende Sextolen. Und gleichwohl ermüden diese unaufhörlichen Sextolen nicht, wie sonst wohl zu geschehen pflegt. Vielmehr erhöhen sie das Wohlgefallen, da ohne sie die abgebrochene Melodie schwerlich Wirkung machen würde.

Doch Mozart stellt die Liebe nicht bloß in ihren schmerzhaften Aeußerungen dar, sondern er malt auch ihre freudigern Ergießungen mit eben so vielem Glücke. Jeden Grad des kummerlosen Zärtlichen, das Ruhige und Sanfte, den hoffnungsvollen, frohen Hinblick auf die Erfüllung süßer Träume, so wie die Erinnerung an überstandene Leiden; die reine laute Freude der Liebe — auch wenn sie ins Joviialische übergeht — alles

*) Dem. Strinasachi, Mitglied der Guardasonischen Opernvirtuosengesellschaft in Prag, trug dieses Allegro ganz im Geiste des Componisten vor; und ich benutze diese Gelegenheit, um ihr dafür meinen Dank abzustatten.

alles zeichnet seine Meisterhand gleich wahr, gleich originell. Es ist eben so interessant, als belehrend, auch hier dem großen Künstler nachzugehn und auf die Art und Weise zu merken, wie er die Empfindungen mischt, um das einnehmende und passende Colorit hervorzubringen. Nur eine solche sorgfältige Zergliederung zeigt uns, wie er sich auch in dieser Rücksicht von andern Tonkünstlern unterscheidet. Denn viele Componisten haben durch ihre frohen erotischen Werke sich nicht weniger Beyfall erworben, als Mozart, und sind doch dabey ganz anders zu Werke gegangen, als er. Der Eine verbindet seine Töne der Liebe, um mich so auszudrücken, mit Tanz und Wein, und schreibt bloß für sanguinische und böotische Temperamente. Ein Andrer schildert jene Leidenschaft am liebsten kräftig und männlich, und im Geiste des sogenannten römischen Temperaments. Bey Mozart hingegen treffen wir mehr das eigentlich Schwärmerische an — die reinen Ergießungen seines selbsteigenen ätherischen Temperaments; oder, um mich noch deutlicher auszudrücken: Mozart singt die frohe Liebe, wie

Jean

Jean Jacques Rousseau sie gedichtet haben würde. Daher verläßt er — ungeachtet der mannichfaltigen Mischung der Empfindungen, die auch hier Statt finden muß und Statt findet — nie die Gefilde der Liebe. Ich meyne, er braucht nicht Tanz und Wein und Speise als Hülfsmittel, um die Liebe zu malen; (wie Hr. Wenzel Müller und andere!!) nur wenn er durch den Text gezwungen war (z. B. im Don Juan, in der Zauberflöte u. s. w.) schilderte er diese Dinge, aber wahrlich sind sie ihm dann nicht Hülfsmittel zur Darstellung der Liebe, sondern sie entwickeln sich nur als Folgen des frohesten Schwunges dieser Leidenschaft. Ist er sich selbst überlassen und durch Worte nicht gezwungen, etwas von der Art darzustellen: so sinkt er nie zu gemeinen Aeußerungen der Liebe hinab. Er gleicht dann dem Adler, der auf der Spitze des unersteiglichen Felsen mit seinem Liebchen sympathisirt. Er geht bey seinen Contrasten seltener zurück, als aufwärts und schattirt die freudigste Zärtlichkeit immer mit einer ans Erhabene gränzenden Empfindung, welche sich aber aus der Zärtlichkeit entwickelt.

Daher kommt es denn, daß er in seinen frohesten Compositionen immer edel bleibt. Keins seiner Rondeaux, in Vokal- und Instrumentaltonstücken, hat ein gewöhnliches Tanzthema mit verbrauchten Melodien zum Grunde. Denn er geizte nicht nach dem Ruhme, ein geschmackloses Thema kunstvoll auszuführen. — Es würde mir nicht schwer fallen, alles dieses mit umständlichern Belegen aus seinen Werken zu beweisen. Allein, um nicht noch weitläuftiger zu werden, appellire ich lieber an die Herzen derjenigen von meinen Lesern, die für Mozart's Töne empfänglich und unbefangene Richter sind; — und rufe ihnen nur die Anfangsworte aus solchen frohern erotischen Gesängen ins Gedächtniß zurück, bey deren Anhörung sie gewiß nicht kalt bleiben:

Ah, guarda sorella (aus Cosi fan tutte. Lob der Liebe, erst ruhig und innig, dann sehr lebhaft und in versetzten Accenten.)

Von ähnlicher Empfindung das bekannte: Laß in mein Haus dich führen aus D. Juan.

Vor

Vor allen Dingen das Duett aus der Entführung: Mit dem Geliebten sterben (Inniges Triumphiren der vereinten Liebenden über Tod und Grab.)

Die bald unschuldig- bald begehrlich-frohen erotischen Gesänge aus der Zauberflöte;

Die mehr jovialisch frohen aus Figaro.

Das bekannte naive: Non ſiate ritroſi/mit dem kunstvollen Terzett e voi ridete, aus Coſi fan tutte; das Terzett una bella ſerenata (worin die trefflichste Mischung des Prächtigen und Zärtlichen herrscht) aus eben dieser Oper.

Das bekannte Lied: Wenn die Lieb' aus deinen blauen u. s. w.

Ich hoffe, es wird nun an dem Gesagten genug seyn, um darzuthun, daß Liebe in allen ihren Gestalten, und vorzüglich in ihren edlern Aeußerungen, der Mozartischen Muse am willkommensten gewesen sey. Man mache hieraus nicht den Schluß, daß Mozart mehr Talent für

das

das Theater und für die Kammer, als für die Kirche gehabt habe. Wer die Empfindungen des Schönen in ihren edelsten Aeußerungen zu behandeln und auszudrücken versteht, der wird auch in der Kirche gefallen, rühren. Man zergliedere Pergolesi's stabat mater und andere ähnliche Kirchencompositionen, (z. B. Graun's Tod Jesu und die meisten Oratorien des vortrefflichen Rolle) und man wird darin diejenige Zumischung einer Art des Schönen zum Erhabenen, woraus das Rührende entsteht, nicht verkennen. Eine Kirchenmusik, die meistentheils erhaben und nie oder selten mit dem Zärtlichen verbunden ist, kann wohl ein Gegenstand der Bewunderung des Theoretikers seyn, ob sie aber dann, in jedem einzelnen Theile, die Herzen zu religiösen Empfindungen hinreißen wird, ist eine große Frage. Vielleicht kommt es eben daher, daß man Händels berühmten Messias nur immer gleichsam stückweis preisen hört.

Ist übrigens obige Behauptung richtig, daß der Ausdruck des Zärtlichen in allen seinen Gestal-

stalten, Mozarts Empfindungssysteme am angemessesten gewesen sey: so würden wir bald mit denjenigen von Mozarts Antagonisten einig werden, welche behaupten, er werde sehr oft grell und schwülstig, und häufe nicht selten Disharmonien auf einander, ohne dadurch einen schicklichen Effekt zu machen. Vielleicht nämlich macht sich unser Künstler dann dieses Vorwurfs schuldig, wenn er es unternimmt, das Kräftig-erhabene — nicht mit irgend einer Art des Schönen, sondern — mit irgend einer andern Art des Erhabenen selbst, etwa mit dem Philosophisch-Melancholischen zu verbinden. Mich dünkt, dieß ist unter andern in dem Andante einer seiner Symphonien der Fall — so wie ich nicht leugne, daß ich die letztere Parthie des Geistes im D. Juan zum Theil hieher rechne. Uebrigens war bey einem Genie, wie Mozart, der Drang von Ideen außerordentlich; es haben auch einige bloß daraus erklären wollen, wie es komme, daß er zuweilen schwülstig werde. Ich gestehe, daß ich lieber den obigen Grund annehme. Denn das Schwülstige wird wohl mehr durch den Mangel

gel an Ideen, (der aber unter pralenden Gewändern gleichsam sich versteckt) als aus dem Ueberfluß daran erzeugt. Der Ueberfluß an Ideen kann die Arbeiten eines Componisten wohl zuweilen etwas bunt machen und sie überladen, seltner ihnen den Vorwurf des Schwülstigen zuziehn. Dieser Ueberladung wegen, die ich in vielen Fällen nicht verkenne, Mozart anzufeinden, ist mir unmöglich. Denn es ist doch, bey allem Drange seiner Ideen, die größte Ordnung in seinen Compositionen. Auch fiele ein ganz eignes Vergnügen weg, wenn er weniger obligat schriebe; denn man gewinnt seine Compositionen immer lieber, je öfter man sie hört; man entdeckt immer neue Schönheiten darin; man wird ihrer nie so überdrüßig, daß man sie nicht nach einiger Zeit mit eben der Aufmerksamkeit wieder anhören sollte.

Natürlich liegt noch ein anderer Grund dieses immer wachsenden Interesse, das man an Mozart nimmt, in seiner Originalität. Ich habe bisher nur gezeigt, welche Empfindungen bey Mozart die herrschenden sind, und von seiner

Ori=

Originalität im Ausdrucke derselben nichts hinzugefügt. Allein ich glaube, ein großer Künstler ist da immer am originellesten, wo er seinem Empfindungssystem folgt. Um also consequent zu seyn, gestehe ich, daß Mozart da immer am originellesten componirt, wo er es mit dem Schönen oder mit solchen Empfindungen zu thun hat, die mit dem Schönen versetzt sind.

Sowohl aus seinen Melodien und Harmonien als aus der Anwendung der verschiedenen Blasinstrumente leuchtet dann diese Originalität unverkennbar hervor.

Man verstehe mich nicht unrecht, wenn ich selbst seinen Harmonien Originalität zuschreibe. Ich meyne damit nicht, daß er ganz neue, bisher unbekannte, Akkorde erfunden habe. Das möchte wohl nicht denkbar seyn, da sich die Zahl aller möglichen Harmonien bestimmen läßt und längst bestimmt worden ist. Ich will nur soviel sagen, daß er vorhandene Harmonien zur Unterstützung seiner Melodien auf eine ganz neue,

originelle Weise gebraucht habe; daß er aber beynahe schulgerechte Treue, in Hinsicht auf Modulation, dennoch die einzelnen verwandten Tonarten so zu mischen verstehe, daß man meynt, er habe alle Tonarten erschöpft. Vielleicht ist es am meisten dieser Umstand, welcher Mozart von berühmten italienischen Meistern unterscheidet. Die letztern singen Empfindungen des Schönen in eben so passenden Melodien als Mozart; aber sie führen diese Melodien anders, sie geben ihnen simplere Harmonien, sie vermeiden die obligate Instrumentalbegleitung — und, was die Hauptsache ist, es herrscht, im Ganzen genommen, nicht die Lebhaftigkeit, nicht der Drang in ihren Werken. —

Ueber Mozarts Composition, was ihre Form betrifft, noch besonders ins detail zu gehen, wäre der Mühe wohl werth, würde mich aber zu weit führen. Einige wenige Bemerkungen kann ich mich indeß nicht enthalten, darüber hinzuzufügen.

Man hat unsers Künstlers Deklamation vielfältig getadelt. Ich wünschte, man ginge hier in sofern vorsichtiger zu Werke, daß man zwischen seinen deutschen und zwischen seinen italienischen Vokaltonstücken unterschiede. Denn in letzteren scheint mir mehr Sorgfalt auf die Prosodie gewandt worden zu seyn, als in den erstern; vermuthlich weil dem Ohre Mozarts die allzuconsonantenreiche deutsche Sprache nicht interessant genug war. Auch ist wohl zu beherzigen, daß Mozart in seinen deutschen Compositionen den in einer Phrase liegenden Sinn größtentheils sehr richtig darstellt, ob er gleich die einzelnen Worte zuweilen etwas tyrannisirt.

Was die sogenannten Manieren des Gesanges oder Spieles anlangt, so sind wir Mozart vielen Dank schuldig, daß er die überladenden italienischen Verzierungen nicht überall schön fand, sondern die edle Simplizität im Vortrage anempfahl und in seinen Tonstücken vorschrieb.

Merkwürdig und beynahe charakteristisch sind die Accente seiner Musik. Es ist mir kein Tonkünstler bekannt, der vor Mozart die versetzten Accente (Contrastriche) so häufig, aber auch so passend und ausdrucksvoll angebracht hätte. Nur verfällt er dabey nicht selten in den Fehler, daß er kurze Sylben lang macht. Doch hat er diesen Fehler bey weitem nicht so oft begangen, als diejenigen, welche seine italienischen Opern ins Deutsche übertrugen und nun dem Gesange unterlegten. Ueberhaupt muß ich hiebey bemerken, daß dem trefflichen Mozart nie größeres Unrecht geschehen ist, als durch diese Uebersetzer und durch diejenigen, welche seine italienischen Opern aufs deutsche Theater brachten. Wer Don Juan, Cosi fan tutte u. s. w. nur von deutschen Bühnen gehört hat, hat sie eigentlich noch gar nicht gehört. Die Tempo's werden meistentheils verfehlt, und oft müssen sie abgeändert werden, weil die in musikalischer Hinsicht schwerfällige *) deut-

*) Die Hindernisse, welche die deutsche Sprache dem Vokalcomponisten in den Weg legt, liegen theils in den gehäuften Consonanten, theils in den vielen weiblichen

deutsche Sprache nicht so geschwind gesprochen werden kann, als die italienische — wohl zu merken, wenn sie nicht allen Wohlklang verlieren soll. Wer Mozart's italienische Opern deutsch gehört hat, und sich an die italienische Darstellung derselben erinnert, wird mich verstehen und mir Recht geben.

Daß Mozart die menschliche Stimme nicht selten zu sehr als Instrument behandle, darüber ist er öfters getadelt worden. Die Bravourarien der Königin der Nacht in der Zauberflöte und ähnliche seiner Compositionen führt man zum Beweise an. Ich kann hier Mozart nur dadurch vertheidigen, daß er solche Singstücke meistentheils für eine bestimmte Sängerin schrieb, deren große Fertigkeit ihm bekannt war. Uebrigens war es wohl mehr Neid und Mißgunst, als aufrichtiges Urtheil, wenn die Italiener sich weigerten, seine Compositionen zu singen. Das Prager italienische Theater hat in dieser Rücksicht das Wiener sehr beschämt!

lichen Endungen der Wörter. (Z. B. lieben u. s. w. die letzte Sylbe ist beynahe nicht zu componiren, weil sie länger wird, als wir sie aussprechen!)

Den Gebrauch der Blasinstrumente hat wohl Niemand besser verstanden als Mozart. Er ersetzt dadurch bey seinen Symphonien gleichsam eine Singstimme. Doch gehören Virtuosen dazu. Sehr großen Effekt thun jene Instrumente unter andern auch in dem mit Recht bewunderten Quintett fürs Clavier mit Begleitung eines Hautbois, einer Clarinette, eines Waldhorns und eines Fagotts. Außer Haydn und Rosetti möchten wohl nur wenig Musiker Mozart in dieser Rücksicht an die Seite gesetzt werden dürfen.

Was den Geist seiner für's Fortepiano gesetzten Tonstücke betrifft, so beziehe ich mich hier ganz auf die obigen Bemerkungen. Ich gestehe übrigens unverholen, daß ich seine Phantasie aus dem C moll und seine Variationen am meisten bewundere. *)

In

*) In der Breitkopfischen Ausgabe der Werke Mozart's stehen Cayer II, No. 6 Variazionen aus dem c dur, die mir bisher ein unauflösliches Räthsel gewesen sind. Entweder gehören sie unter die frühern Arbeiten unseres Künstlers, oder sie sind eine Art von musikalischer Satyre auf einen vor einigen Jahrzehnden und zum Theil noch jetzt beliebten Clavierkomponisten. Jede gründliche Aufklärung hierüber würde mir äußerst willkommen seyn.

In seinen Clavierkonzerten gieng er einen ganz neuen eigenen Gang. Beynahe alle Instrumente sind darin obligat, und ich möchte sie eher Symphonien nennen, in denen das Clavier konzertirt, als eigentliche Conzerte. Daß dabey die Kunst mehr gewonnen als verloren habe, wird man leicht zugeben, wenn man bedenkt, wie sehr die gewöhnlichen Conzerte mit den Gesetzen der Aesthetik in Widerspruch stehen. — Ueber seine Violinquartette sind die Meynungen verschieden, vielleicht hat ihnen bloß ihre Schwierigkeit Tadel zugezogen.

Und so schließe ich denn diese immer noch sehr unvollständige Charakteristik. Besaß Mozart, als Mensch, vielleicht manche Schwachheiten, so mögen ihn diejenigen deßwegen herabsetzen, die an sich selbst keine Schwachheiten zu entdecken wissen. Ausgemacht ist, daß er nie einer Bosheit fähig war und daß er sich bey allen Gelegenheiten größer zeigte, als seine Feinde.*)

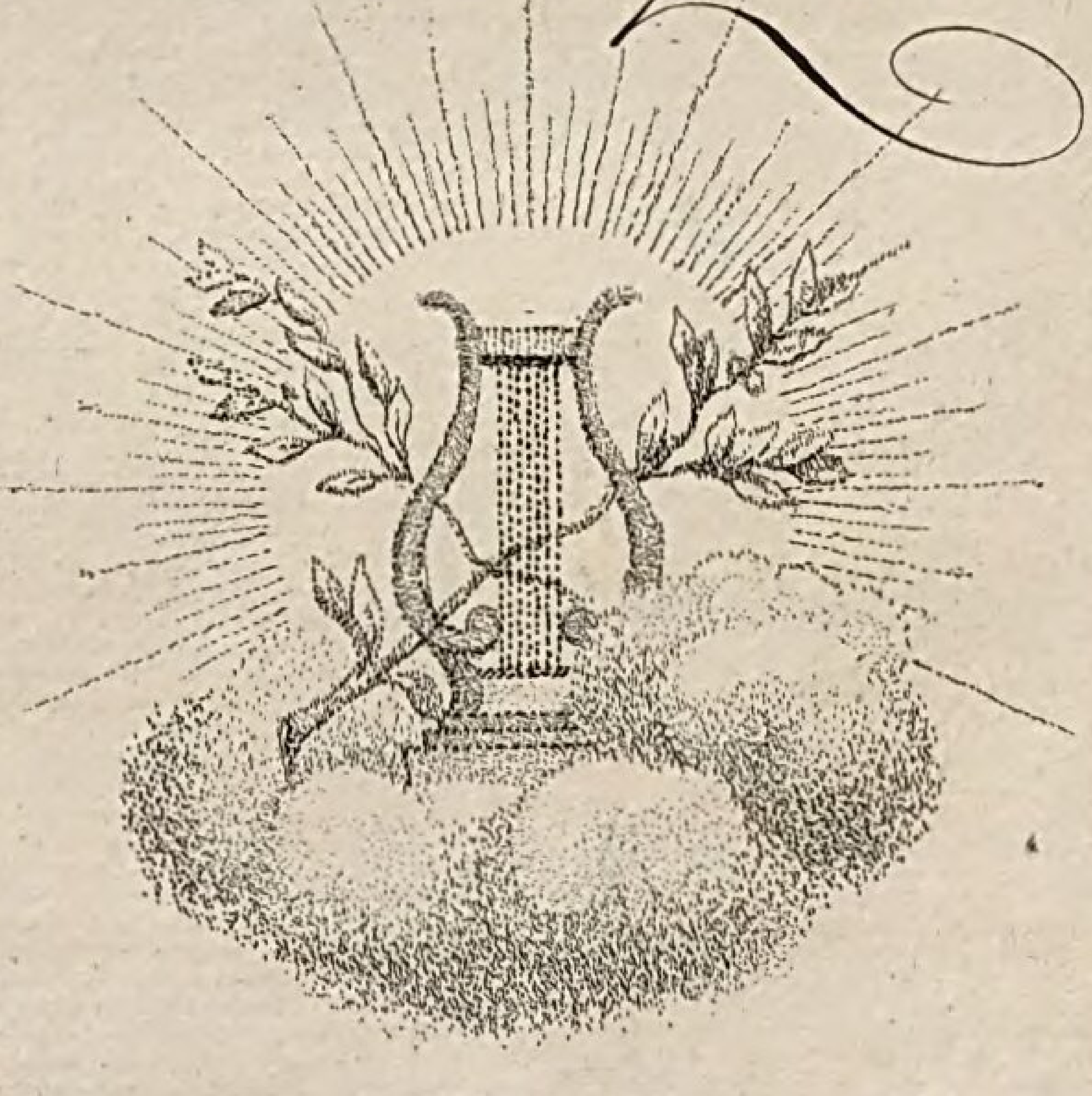
*) Sehr lesenswerth sind auch in dieser Hinsicht die Anekdoten, die wir Herrn Rochlitz verdanken. S. die musikal. Zeit.

Als Tonkünstler steht er, ohne allen Zweifel, auf einer so hohen Stufe, daß die Geschichte der Musik mit ihm eine neue Periode beginnen muß.

„Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann,“ sprach J. Haydn schon 1785 zu Mozarts Vater, „daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten halte, von dem ich nur immer gehört habe. Er hat Geschmack und besitzt die gründlichste Kenntniß der Composition.“

Möge die Kunst der Töne nicht mit Mozart zu den Unsterblichen zurückgekehrt seyn, die ihn uns sandten!

Joh. Rud. Zumsteeg.



In Breslau bey Aug. Schall zu haben.

IV.

Johann Rudolph Zumsteeg.

Nebst

einer kurzen Darstellung seiner Manier.

1801.

Johann Rudolph Zumsteeg,

Herzogl. Würtembergischer Conzertmeister, geb. zu Gausingen im Laufenburgischen den 10. Jan. 1760.

Gern lieferte ich eine Biographie dieses beliebten Tonsetzers. Allein, so lange bey uns Deutschen ein verdienter Mann nicht todt ist, bemüht man sich gewöhnlich vergebens um nähere Nachrichten über dessen Bildungsgeschichte. Ich weis daher von Herrn Zumsteeg in dieser Rücksicht weiter nichts zu sagen, als was ich in Gerbers Lexikon vorfinde.

„Er hat," sagt Herr G., „seine Bildung in der Herzogl. Würtembergischen Akademie erhalten; ließ es aber nicht bey dem bloßen Unterrichte des Kapellm. Poli bewenden, sondern studirte zugleich mit allem Fleiße Mattheson's, Marpurg's und d' Alembert's Werke."

 Seine

Seine Manier werde ich umständlicher abhandeln können, da sich dieselbe aus seinen Werken abstrahiren läßt.

Seine Compositionen sind folgende:

1) Das tartarische Gesetz, Singsp. — MS.

2) Reneau und Armide, Singsp. — MS.

3) Tamira, ein Duodram von Huber. — MS.

4) Schuß von Gänsewitz, Singsp. MS.

5) Zaalor, Oper von la Vaux. MS.

6) Gesänge aus dem Schauspiel: die Räuber; gedruckt.

7) Die Frühlingsfeyer von Klopstock.

8) Eine Messe.

9) Mehrere Festins und Compositionen für Instrumente.

10) Einiges in der Speierischen Blumenlese.

11) Christmann's Cantate bey Erhebung Leopold's zum deutschen Kaiser für's Clavier. 1790.

12) Des

12) Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn von Bürger, in Musik gesetzt, 4.

13) Colma, ein Gesang Ossian's von Göthe, fürs Clavier.

14) Zwölf Lieder mit Clavierbegleitung.

15) Stollberg's Ballade: Die Büßende, für's Clavier.

16) Hagars Klage in der Wüste Bersaba, für's Clavier.

17) Gesänge der Wemuth von Salis und Matthisson.

18) Lenore, Ballade von Bürger; für's Clavier.

19) Kleine Balladen und Lieder mit Clavierbegleitung. Erstes Heft.

20) Die Geisterinsel, ein Singspiel in drey Akten von Gotter, in Musik gesetzt. — Das Nämliche im Clavierauszuge, der, wie die meisten gedruckten Compositionen dieses Künstlers, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist.

21) Iglou's, der Mohrin, Klaggesang, aus Quinctius Heimeran von Flaming.

Herr Z... hat die besondere Zuneigung des Publikums zuerst durch die musikalische Bearbeitung mehrerer Balladen und Lieder erworben, welche er zu verschiedenen Zeiten hat drucken lassen. Seine frühern Opern sind wenig bekannt geworden. In desto mehr Händen ist seine Composition der berühmten Shakespear-Gotterschen Geisterinsel, die ihm einen ansehnlichen Rang unter den jetzt lebenden Tonsetzern verschafft hat.

Die Rechtmäßigkeit des Beyfalls eines ganzen Publikums zu untersuchen, oder wohl gar dem einstimmigen Urtheile desselben in mancher Hinsicht zu widersprechen, ist ein sehr gewagtes Unternehmen. Indeß, die Wahrheit gewinnt dabey, wenn ein jeder über Werke der Kunst seine Meynung mit Freymüthigkeit sagt, und sein individuelles Dafürhalten durch Gründe zu unterstützen sucht, die unmittelbar aus den ersten

Grundsätzen der Aesthetik geschöpft sind. Ich nehme daher keinen Anstand, aufrichtig zu bekennen, daß ich mich innig gefreut habe, als ich Hrn. Z... das Feld der Balladencomposition verlassen, und mit so vielem Glück das Gebiet der höhern dramatischen Setzkunst betreten sah. Ich halte es für Pflicht, meinen Lesern nicht vorzuenthalten, was mich zu dieser Freude bewogen hat.

Eine Ballade, so wie sie uns Bürger, Stollberg und Andere geliefert haben, ist schwerlich ein Gegenstand für die Composition. So auffallend Manchem diese Behauptung scheinen könnte, so ist sie doch gar nicht neu. Der einsichtsvolle Recensent *) der von Hrn. Lorenz in Musik gesetzten Ballade, Eginhard und Emma, (von Langbein) tadelt den Componisten, daß er es gewagt habe, dieses Gedicht durchaus in Musik zu setzen. „Durchaus — sagt jener Rec. — durchaus! Das ist eben das Schlimme von der Sache. So etwas sollte nicht seyn; sonst kann man

*) S. musikal. Zeit. Octob. 1799 p. 64.

man auch den Thorzettel komponiren. Kann etwas Läppischeres gedacht werden, als wenn dürre Erzählungen von Begebenheiten, Beschreibungen, Repliken u. dergl. mit eben der musikalischen Formalität und eben dem Aufwande von Harmonie und melodischer Deklamation, als empfindungsvolle und feyerliche Sachen, behandelt werden?" — Nun folgen einige Stellen dieser Composition, die, dem Satz und der Melodie nach, richtig und schön sind, aber für keine Erzählung gehören. Dann fährt der Rec. also fort: „Recensent hat absichtlich etwas weniges von solcher Art vorangestellt, um dem übrigens talentvollen und im Satze an sich wohl unterrichteten Vf. das — rein heraus gesagt — Absurde dieser Compositionsart selber fühlbar zu machen. Warum muß denn eine lange vielleicht langweilig erzählte Ballade ganz in Musik gesetzt werden, wodurch sie nur noch weiter auseinander gezerrt wird? Das giebt ein leeres Getön ohne alle Bedeutung, und wenn die Musik an sich auch noch so gut wäre — wie man dieser hier wirklich ihr inneres Interesse, ohne Bezug auf die

Anfor-

Anforderungen des Textes und des Geschmacks, nicht absprechen kann. Soll es ja geschehen, so muß man es grade so machen, wie es Kunzen in seiner meisterhaften und unübertreffbaren Lenore von Bürger gezeigt hat, die ein wahres Produkt kritischer Feinheit ist. — — — Wer zum gelehrten Stande gehört, sollte sich ja wohl die Theorie des Geschmacks am ersten und dringendsten angelegen seyn lassen."

„Ein anderer Recensent hat weit früher in der nämlichen Zeitung *) bey Gelegenheit der Beurtheilung der Zumsteeg'schen Composition von Bürgers Lenore, eine beynahe entgegengesetzte Meynung durchzuführen gesucht.

„Die Composition der Balladen," sagt er, „so wie sie jetzt von Männern bearbeitet werden, die mit dem Studium der tonwissenschaftlichen Theorie zugleich einen geläuterten Geschmack verbinden, darf man in jeder Rücksicht mit eben dem Rechte als eine neue Acquisition im Fache der Ton=

*) Jahrg. 1799 May. p. 536.

Tonkunst ansehen, mit welchem man behauptet, daß diese Gattung von Gedichten durch den unsterblichen Volksdichter Bürger ihre glänzendste Epoche erreicht habe, und man sollte sich beynahe verwundern, daß seit den ersten Versuchen der André'schen Muse dieses so interessante Feld bisher größtentheils brach gelegen, da bekanntlich das seruum imitatorum pecus, das im Gebiete der schönen Künste nicht minder zu spuken pflegt, als im Reiche der Litteratur überhaupt, selten einer solchen Erscheinung die Ehre ihres Daseyns allein gegönnt hat."

Solche widersprechende Urtheile lassen sich unmöglich vereinigen. Ein Theil muß nothwendig irren. Vielleicht tragen folgende Bemerkungen zur Beantwortung des streitigen Punktes oder doch wenigstens zur richtigen Ansicht desselben bey.

Zuerst also ist wohl zu beherzigen, daß nicht jedes an sich gute Gedicht komponirt werden kann. Das Gebiet der Musik ist weit eingeschränkter, als

als das der Dichtkunst. Denn die letztere beschäftigt nothwendig immer zwey Kräfte des Menschen, Verstand und Empfindung, und kann nicht einmal Empfindungen ausdrücken, wenn sie nicht erst Vorstellungen hervorbringt. Daher läßt sich die Dichtkunst oft in kleine Details und in Urtheile ein, die an und für sich bloß den Verstand beschäftigen, aber so gestellt sind, und dann wieder mit Empfindungen (d. h. Vorstellungen, die unmittelbar Empfindung erregen) so verbunden werden, daß sie das Herz zuletzt doch affiziren. Der Musiker hingegen hat nicht zuerst auf den Verstand, sondern unmittelbar aufs Herz zu wirken. Jeder Text also, der erst viel Nachdenken erfordert, um verstanden zu werden, alle mit noch soviel Witz und Feinheit geschmückte Verse — und auch großentheils die deskriptive Poesie, gewähren der Musik keinen so guten Stoff, als z. B. die simpeln Worte des oben zergliederten Terzetts aus der Zauberflöte — deren Dichter ich in andrer Hinsicht nicht will in Schutz genommen haben.

Und welch ein Unterschied ist ferner zwischen der erzählenden Dichtkunst und der erzählenden Musik! Es giebt eigentlich gar keine erzählende Musik — in dem Sinne nämlich, wo man die erzählende der dramatischen entgegensetzt. Folgende Erörterung wird dieses beweisen.

Wann musiziren wir? — Gewiß nur dann, wann wir durch irgend etwas affizirt werden, und um unsere, wohl zu merken, unsere Empfindungen durch Töne ausdrücken. Wird dieß eingestanden, so kann man auch dem nicht widersprechen, was nothwendig aus diesem Satze folgt. Es ergiebt sich nämlich hieraus, daß eigentlich alle Masik dramatisch sey. Denn jeder, welcher musizirt, drückt seine selbsteignen Empfindungen aus, er möge nun vortragen, was er selbst, oder, was ein andrer gesetzt hat. (Im letztern Falle verlangen wir, daß er sich ganz in die fremde Arbeit hineinstudire, und sie so executire, als componirte er sie in dem nämlichen Augenblicke selbst.)

Was ist denn also von der sogenannten erzählenden Musik zu halten?

Diese sogenannte erzählende (eigentlich: niedere dramatische) Musik kann nur dann Statt finden, wenn die Erzählung

1) einen interessanten Gegenstand betrifft, von welchem der Erzählende — entweder als empfindender Mensch überhaupt, oder weil er an der Handlung, die er erzählt, selbst theilnahm — affizirt werden kann;

2) wenn die Erzählung von Seiten des Dichters kurz und kräftig dargestellt ist.

Die zu erzählende Begebenheit muß also denjenigen affiziren, welcher sie vorträgt; sonst ist sie unmöglich ein Gegenstand für die Tonkunst — vorausgesetzt, ich darf als eingestandne Wahrheit den Satz annehmen, daß der Musicirende nur seine eigne Empfindungen schildern kann. Wer also etwas, das ihm interessant ist, musikalisch erzählt, oder — und dieß ist bey Gegen-

ständen der Musik das nämliche — wer die Wirkungen, welche Neigungen und Leidenschaften bey andern hervorgebracht haben, in theilnehmenden Tönen beschreibt: der kann und darf nicht diese Leidenschaften selbst malen, sondern nur seine Empfindungen über diese Leidenschaften und deren Wirkungen. Und so wird die Empfindung des erzählenden Musikers zwar eine gewisse Aehnlichkeit mit den Gefühlen desjenigen haben können, welcher der Held der Erzählung ist, aber der Erzählende wird diese analogen Empfindungen in einem weit niedern Grade haben — darum, weil er theils nicht Leidenschaften beschreibt, die ihn selbst beherrschten, theils, wenn er auch seine eigne Geschichte erzählt, doch durch die Erinnerung unmöglich so stark affizirt werden kann, als in dem Augenblicke, wo die Begebenheit selbst sich ereignete. Es ist also abgeschmackt, wenn der Erzählende, so lange er das ist, seine eignen Gefühle, oder die Gefühle derer gleichsam ganz nachempfinden und copiren wollte, welche den Gegenstand seiner Erzählung ausmachen. Mit allem Rechte glaube ich dieses

eine musikalische Hanswurstiade nennen zu können. Selbst die Erzählungen, in welche man Personen redend einführt, dürfen vom Componisten nicht so behandelt werden, als hörten sie da sogleich auf, Erzählungen zu seyn, wo eine Person redend eingeführt wird. Der Ausdruck der Leidenschaft muß auch in diesem Falle immer gemildert werden, ob er gleich lebhafter seyn kann, als bey der einfachen Erzählung, weil der Erzählende selbst lebhafter affizirt ist, wenn er im Erzählen eine Person redend einführt. Hieraus folgt, daß man bey jeder in Musik gesetzten Erzählung immer die Empfindungen des Erzählenden hören muß, die nie ganz so lebhaft werden können, als die Empfindungen des Helden der Erzählung. Und in sofern ist die sogenannte erzählende Musik in der That dramatisch, denn sie malt uns nicht die Empfindungen abwesender Personen, sondern die Empfindungen einer anwesenden Person über die Empfindungen, Leidenschaften u. s. w. der Abwesenden.

Vielleicht läßt sich auf diese Weise erklären, woher es komme, daß große Componisten die in Opern so gewöhnlichen Romanzen mit Einer, einfachen, für mehrere Stanzen passenden, Musik versahen. Sie drücken — und ich glaube, mit allem Recht — bloß die Empfindungen des Erzählenden aus, welche sich immer nach der in der Romanze herrschenden Hauptempfindung (des Düsterschauerlichen, Fröhlichen, Zärtlichen, u. s. w.) richten.

Was kann denn auch wohl für eine Einheit der Empfindung herauskommen, wenn der Balladenkomponist die Begebenheit nicht als eine Erzählung, sondern als ein empfindungsreiches Lied behandelt! Welch eine Menge der entgegengesetztesten Gefühle muß er da zusammenstellen, wie muß er da die widerstreitendsten Tonarten mit einander zu verbinden suchen, um jetzt einen muntern Contretanz, dann einen feyerlichen Kirchengesang hören zu lassen, je nachdem im Texte Saus und Schmaus, oder Todtengerippe und Geisterchöre vorkommen!

Man könnte mir gegen alles dieses vielleicht einwerfen, es sey, wenn man beym Componiren bloß der Empfindung des Erzählenden, und der in der Ballade herrschenden Hauptempfindung folgte, schlechterdings unmöglich, eine Melodie aufzufinden, die nur einigermaßen auf mehrere Stanzen der Ballade paßte, indem in diesem Gedichte der Wechsel der Empfindung zu groß, zu in die Augen fallend sey.

Freylich, antworte ich, mag das unmöglich seyn, aber deßwegen hätte man auch die Balladen des unsterblichen Bürger, und der Meisten seiner Nachahmer fein uncomponirt lassen sollen. Denn diese Balladen sind theils viel zu lang, *) theils, aufrichtig gesagt, so grell und so fürchterlich düster, daß sie für Liebhaber solcher Dichtungsarten recht

*) Wenn die Erzählung gedrängt und leidenschaftlich ist, und vom Componisten mehr in recitativischer als Arien-Schreibart gesetzt wird, kann sie großen Effekt thun. Man erinnere sich z. B. an die Scene im Don Juan, wo Donna Anna ihrem Geliebten den Mord ihres Vaters und die vorhergehenden Angriffe auf ihre Person beschreibt!

recht ästhetisch seyn mögen, aber, sobald sie in taktmäßige Melodien oder in Recitative gesetzt werden, das Herz zu gewaltsam affiziren, und eben dadurch aufhören, ästhetisch zu seyn.

Man wird aus diesen Bemerkungen leicht einsehen, was ich unter andern von der Zumsteeg'schen Composition der Ballade, die Büßende betitelt, halte. Statt die Begebenheit zu erzählen, verläßt der Componist seinen Dichter ganz, indem er aus dessen Ballade ein theatralisches Drama macht; oder vielmehr ein theatralisches Gemälde, das höchstens zur Erläuterung der Bewegungen pantomimischer Schauspieler dienen könnte, keinesweges aber — wegen der allzuplötzlichen und unordentlichen Verbindung widerstreitender Gefühle ein musikalisches Ganzes genannt werden darf. Ich habe zu viel Hochachtung für das übrigens schätzenswerthe Talent des Hrn. Z., als daß ich mir ein Vergnügen daraus machen sollte, seine Composition der angeführten Ballade, Satz für Satz, nach den obigen, wie ich glaube, richtigen Grundsätzen hier

durch-

durchzugehen. Ich ergreife vielmehr diese Gelegenheit, um dem würdigen Manne eben so sehr für die Composition des Gedichts: Hagar's Klage in der Wüste Berseba, als der Geisterinsel, zu danken. Von beyden Arbeiten ist es meine Pflicht, eine kurze Nachricht zu geben, da sie das Verdienst des Hrn. Z. deutlich an den Tag legen.

Hagar's Klage ist nicht ein Werk der erzählenden, sondern der lyrischen Poesie und eignet sich schon in so fern ungleich mehr für die in bestimmten Tempi und nach rhythmischer Taktordnung fortschreitende Melodie. Ueberdieß ist der Gegenstand äußerst interessant. „Die Empfindungen einer an sich unglücklichen Mutter“ — sagt der Rezensent in der angeführten Zeitung — „bey dem Hinschmachten ihres einzigen Lieblings an einem öden verlassenen Orte, wie sich dieselben bald in den wehmuthsvollsten Unterredungen mit ihrem sterbenden Kinde, bald in heißen Thränengebeten zur Vorsehung, bald in Ausdrücken, die an Verzweiflung grenzen, bald wieder in Vor-

stellungen einer noch möglichen Errettung äußern, welche das zärtliche Mutterherz gerne mit ihrem eignen Tode erkaufen möchte — wahrlich dieß ist einer der erhabensten Gegenstände, womit ein Tonsetzer seine Muse beschäftigen kann. Aber eine Reihe solcher Empfindungen gleichsam aus der Seele einer solchen Mutter herauszuschreiben, und sie in einem edlen Style, mit Wärme und Leben, in Tönen darzustellen, das ist nur Sache eines Tonsetzers, der mit dem Zauberstabe seines Genius die verborgenen Kräfte seiner Kunst sich nach Willkühr dienstbar machen kann. — Hat nun die Ueberzeugung von unserm ersten Satze bey Hrn. Z. die Entschließung zur Composition dieses erhabnen Gedichts zur Reife gebracht: so kann man ihm schon die Wahl seines Sûjets als Verdienst anrechnen, und fühlte er sich stark genug, dieß kleine reizende dichterische Gemälde in Musik zu setzen: so können wir das als einen Beweis ansehen, wie genau Hr. Z. mit der Individualität seines Genies bekannt ist und wie bestimmt er diejenige Sphäre seiner Kunst kennt, worin er am glücklichsten arbeitet. — — —

Der Vf. zeigt hier sein großes Talent von einer neuen Seite, nämlich dadurch, daß er bey diesem 15 Seiten langen Singstücke eine Einheit der Tonart beobachtete, die für die darinn herrschende Einheit der Empfindungen nicht passender seyn könnte, und der Ausdruck derselben ist so voll Erhabenheit und Natur, der Periodenbau so regelmäßig, die Deklamation so richtig und die Farbengebung so düster und schauerlich schön, daß der Hr. Vf. wo nicht sich selbst, doch gewiß die Erwartung eines jeden noch übertroffen, der mit diesen wenigen Bogen sich vor sein Clavier gesetzt hat. Dieses Urtheil im Allgemeinen kann man auf jede einzelne Stelle anwenden und Recensenten würde es schwer fallen, zu bestimmen, welcher er den Vorzug vor der andern einräumen sollte, und es kommen Stellen darin vor, wo selbst die Pausen von so großer Bedeutung sind, als die wirklichen Töne."

Nur ein kleines Bedenken oder vielmehr einige bescheidne Anfragen bleiben mir bey dieser trefflichen Composition übrig. Es scheint mir näm=

nämlich, als gehe pag. 8 durch den abermaligen Eintritt des rasch genommenen Vierviertel-takts, und zwar in der Haupttonart c moll, viel vom Effekt verloren. Hätte die schöne leidenschaftliche Stelle:

Nein! ich will mich von dir wenden,
Daß ich dich nicht sterben sehe,
Und im Taumel der Verzweiflung
Murre wider Gott!

nicht weit besser in Form eines Recitativs vorgetragen werden können? Und würde nicht dadurch in die überaus lange Klage mehr Abwechselung gekommen seyn? Paßt wohl ferner für die Worte:

Ferne von dir will ich gehen,
Und ein rührend Klaglied singen,
Daß du noch im Todeskampfe
Tröstung einer Stimme hörst —

das schnelle Tempo und die Tonarten b und es dur? Würde hier nicht g moll und das Tempo des Andante zweckmäßiger gewesen seyn? Warum gebraucht der Vf. das mit c moll im ersten Grade verwandte g moll gar nicht, da er doch alle übrigen verwandten Tonarten wiederholt anwendet?

det?*) Sollte dadurch nicht eine gewisse Einseitigkeit, ein gewisser Mangel des musikalischen Contrasts entstehen, der eine unangenehme Lücke im Ganzen läßt? — Doch dieß soll, wie gesagt, nicht Tadel des würdigen Vf., es sollen vielmehr skeptische Fragen seyn, die, wenn sie gewissenhaft beantwortet werden, immer zu etwas Gutem führen.

Wie gern sagt' ich nun von Hr. Zumsteeg's Composition der Geisterinsel recht viel! Wie gern entwickelte ich die darin herrschenden Hauptempfindungen, um die Manier des Componisten zu entwickeln. Aber ich habe leider diese Oper noch nicht aufführen hören, und nach einem noch so guten Clavierauszuge, ja selbst nach der Partitur allein den Charakter eines Musikers ganz beurtheilen zu wollen, halte ich für ein sehr gewagtes Unternehmen. Es scheint mir indeß, als sey Mozart das Vorbild des Hrn. Zumsteeg, und

als

*) Auch in dem schönen Klaggesang der Morin Iglou von Z. vermisse ich ungern g moll, da das Stück doch aus c moll geht und gar nicht kurz ist. — Heißt das: gut moduliren?

als drückte der Vf. am liebsten die Empfindungen des Erhabenen, Edeln und Schönen aus. Auffallende Originalität in den Melodien habe ich übrigens nicht bemerkt.

Eine umständliche Schilderung der wichtigsten Scenen dieser Oper findet man in der musikalischen Zeitung (Jahrgang 1799). Es sey mir erlaubt, auszugsweise einige Stellen daraus herzusetzen.

„Das Finale des ersten Akts ist in allem Betracht ein wahres Meisterstück der Zumsteegschen Muse, voll Gedankenfülle, voll Harmonie und überraschender Modulationen, und voll charakteristischen Ausdrucks, zwar nicht ganz fehlerfrey in einigen harmonischen Anlagen, aber vielleicht einzig in seiner Wirkung. Es enthält den mit Donner und Blitz begleiteten Seesturm und das Scheitern des Schiffes, auf welchem sich Fernando befand. Miranda tritt zuerst auf. Ihre Brust ist beklommen von der Schwüle der Luft und das tiefe Stillschweigen in der Natur, der

gewöhn-

gewöhnliche Vorbote einer solchen Katastrophe, erfüllt sie mit bangen Ahndungen. Sie entschließt sich, den nahen Felsen zu besteigen und Kühlung einzuathmen, und an der freyen Aussicht in das offene Meer sich zu ergötzen. Die erste Hälfte dieser Stanze hat Hr. Z. als Larghetto in der weichen Tonart d gesetzt, das sich in f dur schließt. Schon in dem Ritornell sind alle Empfindungen auf eine malerische Art vorbereitet, die der Dichter in den Text gelegt hat. Die ganz kurzen, kaum bemerkbaren Soli der Flöten im 3ten, 4ten und 7ten Takte, und das gleich darauf folgende, aus 11 Takten bestehende, Solo der ersten Oboe unter der leisesten Begleitung der übrigen Instrumente werfen schon im Voraus einen solchen Schatten und Licht auf dieses kleine Gemälde, wie ihn nur immer der Pinsel eines solchen Meisters auftragen konnte. Von dieser Vorbereitung läßt sich schon von selbst auf die Bearbeitung des Textes schließen.

Sobald Miranda den Felsen hinangestiegen ist, erscheint Caliban und nimmt den Faden des

Gesanges auf. Das Staccato der begleitenden Instrumente giebt der Composition dieser Stanze, die ohnehin mehr notirte Deklamation als Melodie hat, einen etwas rauhen Anstrich und beweist, wie genau der Tonsetzer mit seinem Dichter die Einheit des Charakters Schritt vor Schritt zu beobachten gewußt hat.

Während sich Caliban unter den Bäumen dem Schlafe überläßt, tritt Prospero auf, voll banger Vorgefühle wegen des nahen Sturms und voll ängstlicher Sorgen um Miranda, die er sucht und endlich auf dem Felsen entdeckt. Der Gesang fängt mit einem Larghetto in es an. Die ersten vier Zeilen:

Welche Stille! welche Schwüle!
Welche bangen Vorgefühle!
Ausgerüstet zum Verderben,
Lauert dort ein Wolkenheer —

werden in dieser Tonart fortgeführt. Bey der Wiederholung aber der zwey letztern Zeilen und der nachfolgenden:

Wie die Fluthen schon sich kräuseln!
Dumpfer schon die Wipfel säuseln!
Schwärzer sich die Klippen färben! u. s. w.

nimmt die Modulation mancherley sehr frappante und passende Wendungen. Bey den Worten:

Ach! wenn sie zu lange weilte!
Wenn der Sturmwind sie ereilte —

fällt sie in die weiche Tonart f, wo zugleich die Gradation der Leidenschaft durch die Verwechselung des Zeitmaaßes sehr gut ausgedrückt und der Natur unserer Gefühle vollkommen angemessen ist. Eben so zweckmäßig ist das Zeitmaaß bey der gleich darauf folgenden Stelle wieder mit einer gemäßigtern Bewegung verwechselt worden, wo es heißt:

Seh ich recht? — mir deucht, sie klimme
Hoch auf jenes Felsen Rücken u. s. w.

Indem nun Prospero seiner Miranda auf den Felsen nacheilt, erscheint der menschenfreundliche Sylphe Ariel, der für jenen sich ganz aufopferte, auf einer Wolke. Das Selbstgefühl seiner Schwä-

che, die auf dem Schiffe befindlichen hülflosen Menschen von dem nahen Untergange zu retten, und sein Flehen für ihre Errettung zu dem Geist der Welten ist voll Pathos. Unmittelbar auf diesen schönen Satz beginnt der Sturm. Caliban erwacht darüber und hält diese Empörung in der Natur für einen Vorboten von der nahen Ankunft seiner Mutter und freut sich im Voraus seines Triumphs. Dieser Theil des Finals ist von vortrefflicher erschütternder Wirkung, die Behandlung der Bässe meisterhaft, die Inganni bey einigen Schlußfällen sehr zweckmäßig und die Mittelstimmen mit vieler Einsicht gesetzt. Sollte ich mein unpartheyisches Urtheil über denselben und über den Chor der mit den Wellen des Meeres kämpfenden Schiffer mit wenigen Worten sagen: so wäre es mit folgenden:

Quantum in natura ars, naturaque possit in arte
Hic, qui naturae par est, arte docet. *)

Und

*) In der Natur was die Kunst, in der Kunst was könne Natur, das
Lehret hier durch die Kunst dieser, der Sohn der Natur!

Und so schließe ich denn diese kurze Skizze mit dem Wunsche, daß Herr Z. durch den gerechten Beyfall, den man ihm zollt, bewogen werden möge, sein Studium der Theorie des Geschmacks fernerhin mit rühmlichem Eifer fortzusetzen, und den Freunden der Tonkunst noch recht viele Früchte seines Genies zu schenken.

M. Clementi.

In Breslau bey August Schall zu haben.

V.

Muzio Clementi.

Nebst

einer kurzen Darstellung seiner Manier.

1801.

Muzio Clementi,

geb. zu Rom 1746.

So große Componisten und Virtuosen Italien hervorgebracht hat, so kann man doch annehmen, daß daselbst verhältnißmäßig das Clavier am meisten vernachlässigt worden ist. Man schätzt und lernt dieß Instrument aber größtentheils nur zum Behuf der Harmonie. Süße Melodien ihm zu entlocken, hält man für unmöglich. Tadle deßwegen die Italiener wer da will; ganz unrecht haben sie schwerlich. Denn das Verschmelzen der Töne muß der Clavierspieler ewig dem Violinisten lassen und beneiden. Gleichwohl gab jenes Vaterland der Tonkunst — als hätte es die Freunde des Claviers mit sich aussöhnen wollen — einem der größten Clavierspieler und Clavierkomponisten, Muzio Clementi, das Da-

 seyn;

seyn; ja, was noch auffallender ist, es schenkte uns in diesem Künstler einen Mann, der, bey den unverkennbarsten Talenten für eine jede Art der Instrumentalmusik, die ganze Fülle seines Genies bloß dem Claviere vorbehielt, und nur für dieses Instrument lebte und schrieb.

Wie würde ich mich freuen, wenn es mir, aller Bemühungen ungeachtet, hätte glücken wollen, über die Bildungsgeschichte und die wichtigsten Lebensumstände dieses trefflichen Musikers einige authentische und befriedigende Data ausfindig zu machen. Selbst in den englischen Review's treffe ich nichts der Art an. Ich kann also bloß das Wenige hier mittheilen, das Hr. Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon mühsam gesammelt hat. Indeß, so unvollkommen diese Nachrichten auch sind, so reichen sie doch hin, um zu beweisen, daß Clementi kein bloßer Empiriker ist, sondern daß er sehr zeitig schon den solidesten Unterricht in der Harmonie genoß. In seinem zwölften Jahre komponirte er vierstimmige Fugen, und befleißigte sich nicht bloß auf die Setzkunst,

kunst, sondern trieb auch andere Wissenschaften mit so vielem Erfolg, daß er in einem Gelehrten-lexikon sehr wohl einen Platz verdient. Ein Geograph dedizirte ihm seine Landcharte, und in der That macht seine weitläuftige Bekanntschaft mit den Humanioren und seine vollständige Kenntniß der Mathematik ihn ganz dieser Ehre werth. — 1782 war er bey dem großen Conzert des Lord Abington zu London als Conzertist auf dem Claviere engagirt. Er hat seit der Zeit mehrere Reisen nach Frankreich, der Schweiz und Deutschland gemacht. Doch lebt er meistentheils in London. Er soll übrigens ein reicher Mann seyn und sehr anständig von seinen Interessen leben können.

Vielleicht schon vor dem Jahre 1770, oder doch kurze Zeit nachher, fieng er an, seine Compositionen dem Publiko bekannt zu machen. Ein Werk drängte das andere und mit jedem stieg sein Ruhm. Hr. Gerber ordnet die ersten dieser Werke, der Zeitfolge nach, also:

1) 5 Klaviersolo's und 1 Duo für 2 Claviere. Paris. op. I.

2) 3 Claviertrio's mit Violini. Amst. op. I.

3) 3 Dergl. Amst. op. II.

4) 6 Dergl. Paris. op. II.

5) 6 Dergl. Paris. op. III.

6) 3 Dergl. Amst. op. III.

7) Dergl. Paris. op. IV.

8) 3 Dergl. Paris. op. V.

9) 3 Dergl. und 3 Fugen. Paris. op. V.

10) 6 Claviertrio's mit Viol. Paris. op. VI.

11) 1 Sonate für vier Hände, 2 Trio's für's Clav. und Viol. und 3 Fugen. Paris. op. VI. 1782.

12) 3 Claviersolo's. Wien. op. VII.

13) Dergl. Wien. op. IX.

14) 3 Dergl. Wien. Lit. T. op. IX.

15) 3 Dergl. London. op. X.

16) 4 Sonaten für's Fortepiano und 1 Duett für 2 Fortepiano's. Paris. op. XII.

Auch Herr Gerber beklagt sich, daß er sich in die Verwirrung nicht finden könne, welche in Absicht auf die chronologische Folge der Clementischen Werke durch Buchhändler und Nachdrucker entstanden sey. Dennoch giebt es — bey all' jener gleichen Bezifferung verschiedener Compositionen — doch schon über 40 opere — und die unerschöpfliche Originalität ihres Verfassers läßt noch viele neue — im doppelten Sinne des Worts — erwarten.

Wo müßte ich nun anfangen, wo enden, wenn ich zeigen wollte, welche hohe Stufe Clementi als Fortepianist erreicht hat! Die bloße Ansicht seiner Werke lehrt uns die Feinheit seines Gefühls unwidersprechlich; und aus tausend Zeugnissen ist bekannt, daß er in seinem Spiele die wahrhaft elegante Simplicität mit der erstaunenswürdigsten Fertigkeit zu verbinden wisse. Besonders bewundert man die propreté und Prä-

cision,

cision, womit er die schwersten Oktavenpassagen executirt. Eins seiner Presto's hat der Verfasser dieser Skizzen kaum im Tempo des Allegro, nie in dem des Presto vortragen hören — denn es besteht fast ganz aus Sechzehntheilen; und nur die Versicherung der glaubwürdigsten Augenzeugen hat ihm den Zweifel benehmen können, ob Clementi selbst dieses Presto als Presto zu spielen im Stande sey. In dieser anscheinenden Unausführbarkeit mehrerer Clementischen Sätze mag denn auch wohl die Ursache liegen, daß viele glauben, man müsse es mit den vorgeschriebenen Tempo's nicht allzugenau nehmen — die Wörter: presto, prestissimo u. s. f. hätten nur einen relativen Sinn und bedeuteten ungefähr soviel als: Spiele dieß nicht nach dem gewöhnlichen Maaßstabe des Presto, Prestissimo; sondern: Suche in der Ausführung dieses Tonstücks dem gewöhnlichen Tempo des Presto u. s. w. so nahe als möglich zu kommen. —

Nicht viel anders verhält es sich mit manchen andern Doppelpassagen dieses Tonsetzers, die

die nur durch die unverdrossenste Uebung heraus=zubringen sind. In seiner sogenannten Sonate pour les petites filles — welche mir aber nie zu Gesicht gekommen ist — soll dieß besonders der Fall seyn. Octaventriller mit einer Hand und vierfache Triller mit zwey Händen, soll er so nett und rund spielen, als wären es gewöhnliche ein=fache Triller. — Eine besondere Stärke soll er überdieß noch im Legato haben. Octaven z. B., die Quintenweit springen, soll er mit einer Hand so zu binden verstehen, als gebrauchte er beide Hände. *)

Schwerlich giebt es einen Componisten, der das Legato so oft und mit so wenig Hauptaccen=ten anbrächte, als Clementi. Oft haben ganze Zei=len in der obern und untern Stimme nur einen Bogen. Indeß hat dieses Urtheil vielleicht bloß in

*) Auch dem berühmten Häßler in Petersburg, der gewiß, was er setzt, spielen kann, muß dieß gelingen. Wer in dieser Hinsicht seine Sonaten nachsehen will, wird sich davon überzeugen. — Von Rust's Fertig=keit s. unten.

in der Genauigkeit seinen Grund, womit Clementi den Vortrag bezeichnet; und andere Künstler spielen vielleicht in eben der Manier, ohne ihre Compositionen so sorgfältig zu charakterisiren. Eine Hauptursache dieser — nur Hauptaccente verlangenden — Bogen ist wohl darin zu suchen, daß das rein Erhabene, welches sich mehr in bogenfreyen Melodien äußert, in Clementi's Compositionen nicht die herrschende Empfindung ist. Dieß führt mich auf einen andern Punkt, nämlich auf den Inhalt und Gehalt seiner Tonstücke selbst.

Man dürfte wohl wenig Tonkünstler finden, welche in dem hohen Grade aus der Quelle ihres eignen Genie's schöpften, daß sie — bey aller ihrer Empfänglichkeit für die Musik eines Andern und bey allen den Revolutionen, die der musikalische Geschmack in unsern Zeiten erleidet und erlitten hat — mehrere Jahrzehende hindurch sich selbst getreu und immer dieselben und immer gleich originell, unerschöpflich originell zu bleiben im Stande waren. Vielleicht irre ich

nicht,

nicht, wenn ich Clementi zu diesen Wenigen rechne. In seinen ältern und in denjenigen seiner neuern Compositionen, wo er, ohne Rücksicht auf die praktische Fertigkeit einzelner Liebhaber, sich selbst überlassen schrieb, ist — mit wenigen Modifikationen — der nämliche Geist, der nämliche Ausdruck, die nämliche Manier sichtbar. Noch immer setzt er mit eben dem Feuer und eben der Eleganz, als jemals; noch immer bieten sich ihm neue Themata dar; und man würde beym Studium seiner letztern Arbeiten glauben, er trete so eben erst auf, wenn seine feine Behandlung der Harmonie und der leichte fließende Gang seiner Modulationen nicht den lang geübten Meister, den Veteran verriethe. Nicht einmal von irgend einer Nachahmung Mozart's trifft man Spuren bey ihm an. Was also bey den Meisten unserer größern und kleinern Componisten der Fall ist, das findet in seinen Werken nicht Statt. Er ist und bleibt Clementi, hat eigen Licht, wie ein Fixstern — nur daß es unmöglich scheint, sein Planet werden zu können.

Und welches ist denn nun in Clementi's Werken die herrschende Hauptempfidung? — Meiner Meynung nach das Naive — welches aber immer in verschiedenen Gestalten erscheint, je nachdem er Jovialität, oder Pracht, oder Größe und Würde, oder Zärtlichkeit und Liebe, oder auch wohl die anspruchlose Unschuld, ohne Hinsicht auf Zärtlichkeit, ausdrücken will. Im Allegro vermischt er am öftersten das Naivzärtliche mit dem Prächtigen. Dieß sind gewöhnlich die Hauptempfindungen in dem ersten Satze seiner Sonaten. Dann pflegt ein Adagio zu folgen, wo das Naive oder auch das Naivzärtliche mehr mit dem Erhabnen sich gattet, und nun bald den Hauptbestandtheil, bald den Nebenbestandtheil ausmacht. Im letzten Satze, der meistentheils ein Allegro Assai oder Presto ist, vereinigt sich, mehr oder weniger dominirend, das Jovialische mit dem Naiven. Es versteht sich übrigens von selbst, daß man dieß nicht auf alle Tonstücke unseres Künstlers anwenden darf. Denn so eintönig ist sein Genie nicht, daß es nicht oft eine umgekehrte Folge der Empfindungen nähme und dennoch die strengste Einheit beobachtete.

tete. Allein welche Sprache hat Worte, um alle die feinen Mischungen und Abschattungen dieser Gefühle bey einem Componisten, wie Clementi, richtig und verständlich zu schildern! Nur das Eine getraue ich mir mit ziemlicher Dreistigkeit zu behaupten, daß das Naive die Hauptingredienz seiner Tonstücke ist. Daher mag es denn auch wohl kommen, daß viele, deren Herzen durch Mozart genährt sind, Clementi nicht gleich verstehen und liebgewinnen können. — Vielleicht findet man es wahr, daß Haydn näher mit ihm verwandt ist.

Uebrigens hat sich vielleicht Clementi durch die Neigung zum Naiven zu manchen Bizarrerien, so wie durch die Zumischung des Prächtigen zu manchen Ueberladungen verleiten lassen. In ersterer Hinsicht hat man bey ihm, und vielleicht nicht mit Unrecht, den allzuhäufigen Gebrauch der sogenannten Leierbässe getadelt. *) Auch läßt sich

schwer-

*) S. die Recension seines 39sten Werks in der Allg. mus. Zeit. Jahrg. 1798. Nov. p. 86.

schwerlich leugnen, daß er mit den durchgehenden Noten zuweilen sehr kühn verfährt — mancher etwas leeren Harmonie nicht zu gedenken, zu welcher ihn dann und wann das Bestreben, die edelste Simplicität auszudrücken, verleitet. Viele seiner Octavengänge mögen wohl eben daher rühren.

Der andere Vorwurf, daß er nicht selten überlade, kann wohl eben so wenig abgelehnt werden. Indeß, welches Kunstgenie ist ganz von diesem Vorwurfe frey? Historienmaler und Dichter, Architekten und Gartenkünstler vernachlässigen nur allzuoft die Gesetze der weisen Sparsamkeit und vergessen über die Schönheiten einzelner Parthien den Effekt des Ganzen. Das 34ste Werk Clementi's enthält 2 Sonaten, wovon das erste Allegro gewiß Stoff zu drey Allegro's gäbe. Hat doch ein bekannter nahmhafter Componist über Mozarts Cosi fan tutte das nämliche Urtheil gefällt, nur daß er die Zahl drey verdreyfachte. Zuviel ist denn doch besser, als zu wenig — denn es setzt Wärme voraus und Ueber-

fluß

fluß an Ideen. Auch ist dem, der zuviel hat, der Rückgang auf die Mittelstraße nicht versagt. Diese Mittelstraße erreicht aber — in der Kunst wenigstens — der nie, welcher jemals zu wenig hat.

Ich kann es nicht über's Herz bringen, auf eine von Clementi's Compositionen, die billig in Jedermanns Händen seyn sollte, aber vielleicht in Deutschland nicht sehr bekannt ist, aufmerksam zu machen. Ich meyne ein Presto legato assai in Dreyvierteltakt aus f dur. Es steht in einem Werke, welches drey Sonaten enthält, aber auf dem Titel weder Nummer noch Druckort hat. *) Jenes Presto macht den letzten Theil der zweyten Sonate aus, und gehört unter die originellesten Compositionen, die mir je zu Gesicht gekommen sind. Es fängt so an:

*) Die erste Sonate ist aus a dur, die zweyte aus f dur, die dritte und brillanteste aus c dur.

		1/4 1/4	2/4 1/4	1/4 1/4 1/8 1/8	1/4 1/4 1/4
Oberstimme	Viertelpause	e f	g a	c b a f	g e f
Unterstimme in Viertelnoten	Viertelpause	c d	e c f	g c a	b c d

	2/4 1/4	1/4 1/4 1/8 1/8	1/4
Oberstimme	g a	c b g a	f u. s. w.
Unterstimme	e c f	g c b	a u. s. w.

Diese gleich im Thema angekündigte Naivität schimmert zwar in der weitern Ausführung immer wieder hervor; allein durch die Zumischung der frohen, so wie der sehnsuchtsvollen Zärtlichkeit, entsteht eine gemischte Empfindung von der interessantesten Art. Der Verfasser geht aber hiebey stufenweise zu Werke. Zuerst folgen auf das Thema einige bloß kraftvolle Gänge in C. Diese führen wieder zum Thema, das aber jetzt nur dem Hauptsatze nach aufgeführt wird, und mit dem 75sten Takte in eine durchaus neue, naiv-zärtliche Melodie sich ergießt — welche, nebst einer andern Melodie, (vom 96sten Takte an) die ich naiv-witzig nennen möchte, außer dem Thema die Hauptparthie des Stückes ist, und auf das Mannichfaltigste modifizirt, nachher öfters vorkommt. Im 129sten Takte erscheint

scheint das Thema etwas variirt, aber in seiner ganzen Vollständigkeit wieder — nach einer schon mehr umständlichen durchaus expressiven Einleitung. Bis hieher ist die Modulation äußerst simpel; nur die tonica und Dominante herrschen. Aber nun folgt, vom 158sten bis zum 234sten Takte, das Minore in f moll. Es beginnt mit jener naiv-zärtlichen Melodie, die aber durch die Verwandlung in die weiche Tonart und durch die Versetzung in die Unterstimme einen ganz andern Charakter erhält und beynahe pathetisch ist, nur daß dieses Pathetische durch die geschmeidige Begleitung sehr gemildert wird. Die folgende zärtliche Melodie und ein überraschendes risoluto in as sind eine treffliche Vorbereitung zur Wiederholung des Anfangssatzes des Minore. Hierauf wendet sich die Modulation nach c moll. Sehr passend wird in dieser Tonart die angeführte zärtliche Melodie nebst dem risoluto repetirt. Schon glaubt man wieder zum Dur-Thema geführt zu werden, als auf einmal die Modulation nach b moll sich neigt, und die Melodie beym Septimenakkord dieser

Tonart plötzlich abbricht. Was folgt? Ein rascher Uebergang in des — dann nach 2 Takten wieder b moll — ebenfalls nach 2 Takten der Septimenakkord in c moll, und dann nach Einem Takte eben dieser Akkord in f moll, der den gespannten Hörer durch eine kräftige cadenz in ein schönes diminuendo führt, das sich in das Hauptthema aus f dur verliert. Dieses Thema erscheint jetzt in seiner reizendsten Gestalt, besonders wird der zweyte Theil desselben durch die künstlichsten Harmonien und durch die naivzärtlichsten Nachahmungen interessant gemacht. Sodann erscheinen die übrigen Hauptgedanken des Stücks, auf das brillanteste variirt, und nun tritt wieder (vom 289sten bis zum 301sten Takte) das Thema ein aber äußerst simpel und ganz neu, indem f beständig der Baß ist, den eine kleine Sexte, die sich in die Quinte auflöst, begleitet. Den Schluß des Ganzen macht ein lebhaftes fortissimo in drey Takten.

Ich überlasse es meinen Lesern, den Gang und die Mischung der Empfindungen in andern Ton=

Tonstücken Clementi's aufzusuchen. Vielleicht sage ich nicht zu viel, wenn ich vermuthe, daß bey einer solchen Untersuchung — wofern sie von musikverständigen Aesthetikern angestellt wird — die Empfindungslehre (Aesthetik) selbst gewinnen dürfte, welche in Absicht des Capitels vom Naiven und der Vermischung desselben mit andern Empfindungen, schwerlich schon ganz auf's Reine gebracht ist.

Ich schließe hiermit diese kurze Skizze, eben so sehr von der Größe ihres Gegenstandes, als ihrer Unzulänglichkeit überzeugt.

F. W. Rust.

in Breslau bey August Schall zu haben.

VI.

Friedrich Wilhelm Rust.

Nebst

einer kurzen Darstellung seines Lebens und
seiner Manier.

1801.

Friedrich Wilhelm Rust,

Fürstl. Dessauischer Musikdirektor; geb. den 6sten Jul. 1739, gest. d. 28sten Feb. 1796.

Einer der talentvollsten Schüler der größten Virtuosen Deutschlands auf dem Claviere und Franz Benda's auf der Violine;*) ein braver Componist für Kirchen- und Kammermusik, sollte er auch nur dem kleinern Theile des musikalischen Publikums bekannt seyn, verdient gewiß in diesem Museum einen Platz; — und ich darf hoffen, durch die Mittheilung authentischer, bisher unbekannter Data über die Lebens- und Bil-

*) S. Gerb. Lex. s. v. Franz Benda.

dungsgeschichte dieses merkwürdigen Künstlers, sowohl den Liebhabern der Musik im Allgemeinen, als insbesondere denjenigen meiner Leser einen Dienst zu erweisen, welche Gelegenheit hatten, Rust als Virtuosen zu bewundern, oder seine Compositionen gut ausführen zu hören.

Rust wurde gebohren zu Wörlitz, einem wegen seiner Gartenanlagen berühmten Städtchen unweit Dessau, wo sein Vater, Conrad Heinrich Rust, fürstl. Kammerrath und Amtmann war. Da er sich, nach dem Willen seiner Verwandten, dem Studiren widmen sollte, so besuchte er seit seinem dreizehnten Jahre die lutherische Stadtschule zu Köthen und genoß daselbst drey Jahre lang den Unterricht des verdienstvollen Rektors Ernst. Drauf bezog er 1758 die hohe Schule zu Halle und betrieb daselbst mit vielem Eifer neben der Rechtsgelehrsamkeit die schönen Wissenschaften und freyen Künste. Unter diesen letztern behielt die Musik stets bey ihm den Vorzug. Schon in seiner zartesten Jugend ließ er hiezu

eben

eben so viel Talent als Neigung blicken, obgleich damals die äußern Umstände der Entwickelung seiner Fähigkeiten nicht sehr günstig waren. Ein Hauslehrer brachte ihm die ersten Anfangsgründe der Violine bey, fand sich aber in Kurzem von seinem Schüler übertroffen — welches auch eben nicht zu verwundern war; denn der ehrliche Mann hielt es für etwas Allzugewagtes, über den vierten Ton auf der Quinte hinaufzuklimmen, und machte die gefährlichsten Anstalten, wenn er das c noch mitgreifen sollte. Auch suchte er bey Zeiten seinen Schüler vor solchen Wagstücken zu warnen. Doch der kleine Zögling kehrte sich wenig daran, weil er bald fühlte, daß eine weitere Bahn möglich und nothwendig sey. Dazu hatte ihn noch Mutter Natur mit einem seltenen Gedächtniß begabt, so daß er nicht gar zu schwere Tonstücke, die er nur einmal gehört hatte, sogleich auf dem Claviere, das er mit eben so großem Fleiß betrieb, oder auf der Violine nachspielen konnte. Schon in seinem sechsten Jahre hatte er es so weit gebracht,

daß er auf beyden Instrumenten einige Fertigkeit besaß.

So wie sein Körper wuchs, so wuchs auch sein Trieb zur Musik und sein Gedächtniß. In einem Alter von 13 Jahren spielte er Seb. Bachs 24 Präludien und Fugen vom Anfang bis zu Ende auswendig. Sein Geschmack an dieser schweren Art von Composition wurde in seinen Universitätsjahren dadurch vermehrt, daß er sehr oft Gelegenheit hatte, den berühmten Fugisten Friedemann Bach zu hören und ihm die Geheimnisse seiner Kunst abzustehlen. Nicht selten bat dieser finstere und mit der Mittheilung seiner Kenntnisse etwas karge Mann Rust auf eine Fuge zu Gaste und wunderte sich dann nicht wenig, seine eignen Gedanken, die er vorher auf der Orgel vorgetragen hatte, von unserm Künstler auf das Feinste und Gelehrteste ausführen zu hören.

Die Violine setzte er mit nicht geringerm Fleiße fort, ob es ihm gleich jetzt noch an Ge-

legen.

legenheit fehlte, auf diesem Instrumente etwas Gutes zu hören. Der Weimarsche Conzertmeister Gebhard war der einzige, der sich damals in Halle auszeichnete und Rust zur Nachahmung entflammte — aber auch diesen Virtuosen hörte er nur einmal.

Nach Beendigung seines akademischen Cursus trat er 1762 in die Dienste seines Landesherrn, des noch jetzt regierenden Fürsten, der Rusts Talente schon kannte und gleich beym Antritte seiner Regierung die schönen Künste in den vaterländischen Boden verpflanzte, deren Beförderer er seitdem mit so rühmlichem Eifer gewesen ist.

Der Beyfall seines Fürsten und einiger Kenner gaben unserm jungen Musiker neuen Muth, in der Kunst immer größere Fortschritte zu machen. Einer der größten Clavierspieler — dessen auch Hr. Burney in seinen Reisen sehr vortheilhaft erwähnt — Gottlieb Friedrich Müller,

lebte

lebte damals in Dessau. Er war ein Schüler des großen Goldbergs *) und behandelte das Clavier mit eben so vieler Fertigkeit als Delikatesse. Rust ward sein fleißiger Schüler und da er durch Bachs Fugen schon eine gewisse Festigkeit und Präcision des Vortrags erlangt hatte, so ward es ihm nicht schwer, sich nach und nach die eigenthümlichen Schönheiten der Goldbergischen Spielart zu eigen zu machen.

Ob ihm nun gleich eine Civilbedienung in seinem Vaterlande war versprochen worden, so schien doch sein Fürst ihn lieber bey der Kunst erhalten zu wollen, und that ihm den Antrag, ihn noch zu einem berühmten Meister auf der Violine zu schicken. Zu dem Ende gieng er noch im

*) Von Niemanden sprach Rust mit mehr Achtung, als von diesem Goldberg. Er versicherte unter andern einst dem Vf., daß Goldberg eine solche Fertigkeit im Notenlesen besessen hätte, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, vierstimmige, in vier Systeme und vier verschiedene Schlüssel geschriebene Fugen vom Blatte zu spielen.

im nämlichen Jahre 1762 nach Zerbst, und nahm daselbst noch sechs Monate lang bey dem geschickten fürstl. Conzertmeister Höckh Unterricht. Hier lernte er zwar ein feuriges Allegro spielen, allein es blieb ihm noch immer ein Verlangen nach jenem herzschmelzenden Ausdruck des Adagio übrig, wovon er so vieles gehört und gelesen hatte, zu welchem auch schon die Empfindungen in seiner Seele verborgen lagen, und nur auf den Wink des gefühlvollen Meisters warteten, der sie hervorlocken sollte. Auch hierin wurden seine Wünsche erfüllt; denn sein gütiger Fürst ließ ihn im July 1763 nach Potsdam zu Franz Benda reisen, dessen vortrefflichen Unterricht er neun Monate lang genoß. Benda hatte damals noch einen andern Schüler, Herrn Weichtner, bey sich, den der russisch kaiserliche Minister, Graf von Kaiserling, lernen ließ, und der nachmals Herzogl. Curländischer Conzertmeister ward. Beyde arbeiteten gemeinschaftlich unter Benda's Leitung und kämpften oft den edelsten Wettkampf. Was fühlte Rust bey dem ersten Adagio, das er

den

den unnachahmlichen Benda spielen hörte! Wie lebendig erkannte er hier die großen Vorzüge der Kunst zu rühren vor derjenigen, die bloß Bewunderung erregt! —

Seine Fertigkeit auf dem Clavier erwarb ihm auch in Potsdam viele Freunde. Benda selbst ließ sich oft auf diesem Instrumente von ihm vorspielen und ermunterte ihn durch seinen Beyfall. Zu nicht geringerm Nutzen gereichte ihm die nähere Bekanntschaft zweyer berühmter Männer, des kürzlich verstorbenen Fasch und Ph. Em. Bachs. Des letztern schöne Weise, das Clavier so viel als möglich singen zu lassen, und der schöne Vortrag dieses Meisters im Adagio erregte seine ganze Aufmerksamkeit und Nacheiferung. Mit Verwunderung nahm er wahr, daß die Spielart Phil. Eman. Bachs von der Spielart Friedemann Bachs so verschieden war.

Im

Im Jahre 1764 verließ er Benda. Der Abschied von diesem Meister gieng ihm sehr nahe und beyde unterhielten seitdem die genaueste Freundschaft. — Im Oktober 1765 hatte er das Glück, seinem vortrefflichen Fürsten nach dem Vaterlande der schönen Künste, nach Italien, zu folgen. Da er von diesem Lande so viele, zum Theil widersprechende Urtheile, in Rücksicht des dasigen Zustandes der Musik, gehört hatte: so kann man sich leicht vorstellen, wie angenehm es ihm war, daß er nun selbst beobachten und berichtigen konnte. Das Resultat seiner Bemerkungen war: Nicht überall in Italien höre man vortreffliche Musik, aber im Ganzen genommen sey doch die wahre Musik, besonders die Vokalmusik, daselbst zu Hause, und man würde da nicht selten durch Tonstücke überrascht, deren Ausführung in jeder Hinsicht die kühnsten Wünsche befriedigte.

Zu Verona hörte er die erste italienische Oper. Das Orchester war stark besetzt und die Stimmung,

wie fast in allen Städten Italiens, sehr hoch. Die Musik war ein pasticcio oder Gemengsel von Arien verschiedener Meister. Die Compositionen des Sarti und Perez zeichneten sich darin am meisten aus. Rust erstaunte nicht wenig, als er die erste Sängerin, die berühmte Bastardella, bis in das dreygestrichne b hinaufsingen hörte. *) Hr. Manzoli, der erste Sänger, entzückte ihn durch seinen trefflichen Contrealt und seine seltne Behandlung der Adagio's des Perez. Ueberhaupt war dieses in jeder Hinsicht die schönste Oper, die Rust in Italien hörte.

Als er nach Padua gieng, freute er sich im Voraus, den Vater der italienischen Violinisten, den braven Tartini kennen zu lernen. Obgleich dieser ehrwürdige Pater nicht mehr spielte, weil das Alter seine Nerven bereits abgespannt hatte, so

*) Rust hat nach der Zeit selbst in Dessau, an Mad. Olivier eine Schülerin gezogen, die bey ihrer schönen vollen Bruststimme eben so hoch kam und einst vor dem verstorbenen König von Preußen mit der Mara sang.

so besuchte ihn doch Rust öfters und lernte viel aus seinen Unterredungen über die Musik. Tartini starb nicht lange nachher.

In Venedig besuchte er die Hospitäler und ward innig durch die Engelstimmen der Mädchen gerührt. In ihren Chören herrschte die vollständigste Harmonie und gleichwohl wurden die tiefsten Stimmen von Mädchen gesungen. — Die Oper Ipermnestra, die damals in Venedig gegeben ward, gehörte nicht unter die besten, und kam der in Verona bey weitem nicht bey. Mad. Bertolotti, die ein Jahr zuvor auf dem Berliner Theater rezitirt hatte, sang hier als prima donna. Ihre Stimme war für das Theater ein wenig zu schwach. — In einem der Conservatorien hörte Rust die berühmte Magdalena, nachherige Mad. Sirmen, eine der besten Schülerinnen des Tartini, mit vieler Fertigkeit auf der Violine spielen.

Unvergeßlich aber ward ihm Venedig dadurch, daß er den Capellmeister Georg Benda von Gotha, den Bruder seines Lehrers, daselbst antraf. Da er sich von dessen näherer Bekanntschaft viele Vortheile in Ansehung der Musik versprach, so bat er Sr. Durchl. um Erlaubniß, mit diesem Meister reisen zu dürfen. Er erhielt sie und gieng nun in Benda's Gesellschaft über Ferrara nach Bologna, wo sie den Pater Martini und Farinelli kennen lernten. — Das Merkwürdigste, was unsern Reisenden auf ihrem Wege von Florenz nach Rom begegnete, war, daß sie den auf seinen empfindsamen Reisen begriffenen Yorik unvermuthet in einem kleinen Flecken antrafen. Sie machten in dessen Gesellschaft vollends die Reise bis Rom, wo sie kurz vor Weihnachten anlangten. Ob sie gleich sehr ermüdet waren, so konnten sie doch nicht umhin, die ganze Nacht hindurch aus einer Kirche in die andere zu gehen, um die zum Theil vortrefflichen Oratoria zu hören. Was empfanden sie, als sie bey der Aufführung von Allegri's Miserere in der Sixtinischen

schen Capelle zugegen waren! — Fast gleichen Eindruck machte ein Oratorium auf sie, das in der reichen Jesuiterkirche al Jesu von drey verschiedenen Chören Sänger und drey stark besetzten Orchestern gegeben ward.

Während des Carnevals wurden, wie gewöhnlich, vier große Opern aufgeführt. Die zweyte derselben, Antigono von Traetta, war die schönste. — Uebrigens gehörten damals Cristofori und Crassi unter die besten Sänger Roms. Starke Virtuosen auf der Violine gab es nicht.

Seinen anderweitigen Geschmack suchte Rust theils durch das Studium der alten Kunstwerke, theils durch den Umgang des gelehrten Winkelmann, mit dem er sich bey seinem Fürsten täglich in Gesellschaft befand, zu bilden.

Darauf gieng er mit Benda nach Neapel, der Pflanzschule der italienischen Componisten und Sänger. Mit Barbella, dem ersten dasigen Violini=

linisten, spielte er wöchentlich zweymal im Conzert des englischen Gesandten Hamilton, dessen Gemahlin eine brave Clavierspielerin war. Das Stabat mater von Pergolesi, den die Neapolitaner als ihren Landsmann nicht wenig schätzen, hörte er hier in seiner ganzen Vollkommenheit und mit der größten Feyerlichkeit.

Jetzt kehrten unsre Reisenden über den Monte Cassino wieder nach Rom zurück. Sie wurden, ob sie gleich keine Empfehlungsschreiben hatten, von den Benedictinern des erwähnten Berges sehr gastfreundschaftlich aufgenommen. Rust spielte in ihrer trefflichen Kirche auf der Orgel und erntete dafür Bewunderung und Ehre. Ueberhaupt fand er bey seinen weitern Reisen durch Italien, daß die guten Organisten und nochmehr die Clavierspieler in diesem Lande durchgängig selten waren. Denn die Italiener schienen es beynahe für unmöglich zu halten, daß jemand auf Tasteninstrumenten sehr gefallen könne.

Nach

Nach einem kurzen Aufenthalte in Rom besuchten sie zum zweytenmale Florenz, wo sich Benda von Rust trennte, um nach Deutschland zurückzukehren.

Tartini's bester Schüler befand sich damals in Livorno. Rust reiste zu ihm, ward mit vieler Artigkeit aufgenommen, und hörte nun in der That die sangbare Tartinische Spielart in ihrer ganzen Stärke. Der schöne Bogenzug gefiel ihm besonders daran. — In Genua hörte er nichts Vorzügliches, außer die Bastardella, die sich eben daselbst aufhielt. — Von dem Violinisten Pugnani in Turin hatte Rust schon soviel gehört. Er besuchte ihn und fand alle seine Erwartungen übertroffen. Der tägliche Umgang und die Freundschaft dieses Virtuosen gereichte ihm zu großem Nutzen und machte ihm seinen Aufenthalt in Turin sehr angenehm.

Doch nun fand er sich am Ziele seiner Reise. Denn der Fürst war im Begriff, nach Frankreich

und England zu gehen. Rust mußte also Italien verlassen, dessen große musikalischen Schätze er überall aufgesucht und benutzt hatte. Er kehrte über Venedig nach Deutschland zurück und langte im Juli 1766 wieder in Dessau an.

Nunmehr suchte er bey stiller Muße sich alles dessen wieder zu erinnern, was er gesehen und gehört hatte. Seine Einbildungskraft hatte einen nenen Schwung bekommen und sein Geschmack und seine Spielart erlitt manche Veränderung. Er ward Eklektiker in der Musik, suchte von jedem Virtuosen das Beste in sich zu vereinigen und bildete sich dadurch eine ganz neue, eigne Manier. Doch blieb er, im Ganzen genommen auf der Violine seinem guten Benda am meisten treu. Auf dem Claviere folgte er Eman. Bachs Grundsätzen, nur daß er eine Menge neuer Fingersetzungen theils selbst erfand, theils aus der Goldbergischen Schule hinzufügte. Wieviel er auf diesem Instrumente leistete, wissen Männer, wie Naumann, Reichardt, Hiller und

die

die große Anzahl von Schülern, die er gezogen hat, am besten. Seine Fertigkeit in der linken Hand war außerordentlich. Die schwersten Doppelpassagen brachte er mit derselben rein und nett heraus. Spielte er Octavengänge, so blieb sein Arm in Ruhe und die Hand war allein geschäftig — so wie er bey runden Passagen die Finger gleichsam von der Hand absonderte und alle Kraft der Hand und des Arms in die Fingerspitzen concentrirte. Bewundernswürdig war sein feiner Druck und sein schöner Ton auf dem Claviere. Dieß Instrument klang ganz anders, wenn eine weniger delikate Hand sich drauf hören ließ; — und es war einer seiner Lieblingsgrundsätze, daß man aus einem und dem nämlichen Claviere eben so wohl einen guten als schlechten Ton ziehen könne, nicht viel anders als das bey der Violine der Fall ist. Darum bediente er sich des Fortepiano nur zum Akkompagnement und unterrichtete niemals auf diesem Instrumente. Es sey nicht zu leugnen, meynte er, daß der Anschlag des Fortepiano sehr von dem des Claviers

verschieden sey. Ob er hierin Recht hatte, kann man bald erproben, wenn man nur einen Fortepianospieler auf dem Claviere hören will. Daher sind auch seine meisten Compositionen bloß für das Clavier gesetzt; denn viele seiner Clavierapplikaturen sind theils auf den besten Fortepiano's nicht so ausführbar, theils thun sie darauf wenig Effekt. Was ich übrigens von Clementi's Fertigkeit gerühmt habe, rühme ich auch von der seinigen. Ich habe ihn auf seinem Friedericischen Claviere Octaventriller mit einer Hand und vierfache Triller mit 2 Händen mehr als einmal vortrefflich executiren hören. Auch besitze ich einige Bogen seiner künstlichsten, von ihm selbst zusammengetragenen, Clavierpassagen, die das alles beweisen und die er mir selbst vorgespielt hat.

Ehe ich seine Compositionen hier aufführe, muß ich noch einige Umstände seines Lebens berühren. Im Jahre 1775 ernannte ihn sein Fürst zum wirklichen Musikdirektor; auch ver-

heyrathete er sich in eben dem Jahre mit einer seiner liebenswürdigen Schülerinnen, der Schwester der obenerwähnten Mad. Olivier, H. U. C. F. Niedhart. Von seinen acht Kindern sind nur noch fünfe am Leben, zwey Söhne und drey Töchter. Die älteste dieser Töchter ist eine seiner besten Schülerinnen auf dem Claviere, und hat ganz die Spielart ihres Vaters. Der jüngste Sohn ist eben der talentvolle Jüngling, welchen Hr. Naumann vor acht bis zehn Jahren in einer musikalischen Zeitung unter dem Namen eines musikalischen Wunderkindes aufführte. Schon in seinem dritten Jahre äußerten sich seine bewundernswürdigen Fähigkeiten. Im vierten war er so weit, daß er die schwersten Tonstücke, z. B. die Ouvertüre aus der Zauberflöte, die er nur einmal gehört, auf dem Claviere nachspielte — in so weit nämlich seine Hand dieß erlaubte. Auch war Hr. Naumann Zeuge, wie er in dem fernsten Winkel des Zimmers die schwersten Harmonien, ja die unharmonischesten Akkorde, nach allen ihren Intervallen, hernennte, die der Herr

Capell=

Capellmeister auf dem Claviere angeschlagen hatte. — Er hat seitdem zwar die Musik fortgesetzt, allein aus Besorgniß, er möchte in andern Dingen unwissend bleiben, hat man ihn mehr zu den Wissenschaften angehalten. Das Genie läßt sich aber nicht einschränken, und aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir in ihm — wenn ihn anders die äußern Umstände begünstigen — mit der Zeit einen braven Componisten zu erwarten.

1794, den 28sten März, erlebte Rust ein Unglück, das ihn schwer drückte, und gewiß eine Hauptursache seines baldigen Todes war. Sein guter, hoffnungsvoller, achtzehnjähriger Sohn nämlich, dessen wissenschaftliche Fähigkeiten eben so groß waren, als sein Kunsttalent, ertrank bey Halle, im ersten Jahre seiner akademischen Laufbahn, in der Saale. Der Schmerz des gefühlvollen Vaters läßt sich nicht beschreiben, und die tröstlichsten Briefe eines Niemeyer und anderer Freunde vermochten nicht, das Bittere desselben ganz hinwegzunehmen. Die Nervenschwäche,

die

die Rust vorher schon fühlte, nahm täglich zu; seine Heiterkeit war dahin — und 1796 den 28sten Febr. entschlief er mit dem Gedanken an seinen Sohn und an seine Hinterlassenen.

I. Seine Compositionen, die dem Publikum bekannt geworden sind:

1) Sechs Sonaten fürs Clavier. Leipzig.

2) Vier und zwanzig Veränderungen für das Clavier über das Lied: Blühe, liebes Veilchen. Dessau 1782.

3) Oden und Lieder, zwey Sammlungen. Die erste kam 1784 in Dessau heraus, die zweyte 1796 bey Grieshammer in Leipzig. Beyde Sammlungen sind jetzt in der letztern Buchhandlung zu haben.

4) Al-

4) Allegretto grazioso con Variazioni per il Clavicembalo. Berlin.

II. Im Manuscript sind vorhanden:

1) Ynkle und Yariko, ein Duodrama.

2) Mehrere Cantaten, worunter sich besonders zwey auszeichnen; die eine auf die Jubelfeyer des Herrn Superintendenten de Marèes in Dessau — die andere auf die Ankunft Ihro Durchl. der Frau Erbprinzessin von Dessau.

3) Vier Dutzend Claviersonaten — aus allen Tönen.

4) Mehrere Sonaten à quatre mains und für zwey Claviere. Auch eine für drey Claviere.

5) Noch zwölf Variationen für das Clavier über: Blühe, liebes Veilchen; aus c dur.

6) Mehr als zweyhundert der brillantesten und künstlichsten Variationen — die aber zwar einzeln fertig, aber noch nicht geordnet sind, auch in mehrere Cayers abgetheilt werden müßten — über: Marlbrough s'en va-t-en guerre.

7) Sehr viele Compositionen für die Violine, Viole d'Amour, Guitarre, Harfe und Laute. — Noch kurz vor seinem Tode componirte er Fugen für die Violine und ein Solo, das bloß auf der Quinte executirt wird.

Wie sehr wäre zu wünschen, daß es einer Buchhandlung gefallen möchte, über die Herausgabe mehrerer von diesen noch unbekannten Wer-

ken mit der hinterlaßnen Wittwe in Unterhand-
lung zu treten.

Ehe ich schließe, ist es meine Pflicht, noch
ein Paar Worte über die in seinen Tonstücken
herrschende Empfindung hinzuzusetzen. Im Gan-
zen genommen läßt sich wohl nicht leugnen, daß
er das Schwärmerischzärtliche am öftersten schil-
dert. Selbst wenn er brillant wird, oder ein mun-
teres Rondo schreibt, oder — welches gleichwohl
seltner der Fall ist — wenn er den Cothurn an-
legt, webt er immer das Zärtliche ein. Seine
Variationen und seine Sonaten, so wie seine
Kirchenstücke, beweisen dieß zur Genüge. Sein
Lieblingsdichter war ja Matthisson. Ich möchte
ihn auch den Matthisson unter den Tonkünstlern
nennen; wenigstens athmen seine Compositionen
der Lieder jenes Barden ganz den ätherischen Geist,

der uns in Matthisson zu süßem Mitgefühle bewegt. Was kann Vortrefflichers gedacht werden, als die Melodie des Elysiums im zweyten Theile seiner Lieder! Wenn ich nicht irre, so hat Wieland selbst in irgend einer seiner Schriften diese Melodie als musterhaft angepriesen. Ich überlasse es meinen Lesern, die vortreffliche Stanze:

Psyche trinkt und nicht vergebens u. s. w.

gegen die Melodie zu halten. Eben so unnachahmlich ist — am angeführten Orte — seine Composition von Pfeffels Tanne. Die melancholische Zärtlichkeit dieses Gedichts schildern die rührendsten Modulationen in des dur. Ueberall wahrer Gesang, überall reine Empfindung! Nirgends leere zusammengehäufte Akkorde! — Das Gedicht:

dicht: Todtenkranz für ein Kind, schrieb Matthisson auf Rusts Bitte, als dieser einige Zeit nach dem Tode seines Sohnes, wieder zu componiren anfing. Es geht aus f moll und schildert die Schwermuth des Vaters in ihrer ganzen Größe. Es schließt fugenartig mit einem Chore und wird mehr deklamirt als gesungen. Ueberhaupt kann ich nicht umhin, die Freude des Gesanges auf diese noch lange nicht genug bekannten Lieder aufmerksam zu machen. Sie sind nicht zu einer und der nämlichen Zeit gemacht worden. Sie enthalten die besten seiner kleinern Vokalcompositionen, die er in einem Zeitraume von mehr als dreyßig Jahren geschrieben hatte, und sind gewiß eine gute praktische Anleitung für alle, welche die Gesetze des Rhythmus studiren wollen.

Ich

Ich schließe hier diese Skizzen. Zur Fortsetzung derselben bin ich nur dann geneigt, wenn ein billiger Recensent das Horazische:

ubi plurima nitent, ego paucis non offendor maculis,

auf mich anwenden sollte.

S . . . . .

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Siebigke, Christian Albrecht

Museum berühmter Tonkünstler, in Kupfern und schriftlichen Abrissen oder
Museum deutscher Gelehrten und Künstler

Bd.: 2

Breslau 1801

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.Coll.vit.o.141
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11709119-3